Zur Entwicklungsgeschichte der englischen Misterien Alten Testaments.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Hohen Philosophischen Fakultät der Königlichen Universität Marburg

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

vorgelegt von

Berthold Cron
aus Falken, Kr. Mühlhausen i. Th.

Marburg a. L. 1913
Buchdruckerei Robert Noske, Borna-Leipzig
1913.

Von der philosophischen Fakultät der Universität Marburg
angenommen am 24. November 1911.

Berichterstatter: Prof. Viëtor.

Meinen lieben Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41556030_0009

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1

I. Die Aufführungstechnik der englischen Misterien und ihre Bedeutung für die Entwicklung des Einzelspiels 3

II. Die Entstehung und Entwicklung der alttestamentlichen Misterien.

a) Einleitung 32

b) Die Einzelspiele:

1. Das Prophetenspiel und die Entstehungsgeschichte der alttestamentlichen Spiele 35
2. Der Fall Luzifers 50
3. Der Sündenfall 54
4. Kain und Abel 58
5. Die Sintflut 73
6. Isaaks Opferung 87
7. Pharao 115

III. Zweck und Wirkung der Misterien 117

Literaturverzeichnis.

1. Ausgaben.

Chester Plays. Edited by Thomas Wright (Printed for the Shakespeare Society). 2 vols. London 1843—1847.

Chester Plays. Edited by H. Deimling. E. E. T. S., E. S. 62. London 1892.

Cornish Drama. Edited by Edwin Norris. 2 vols. Oxford 1859.

Ludus Coventriae. Edited by J. O. Halliwell (Printed for the Shakespeare Society). London 1841.

Non-Cycle Mystery Plays. Edited by Osborn Waterhouse. E. E. T. S., E. S. 104. London 1909.

Towneley Plays. Re-edited by George England and A. W. Pollard. E. E. T. S., E. S. 71. London 1897.

York Mystery Plays. Edited by L. T. Smith. Oxford 1885.

2. Hilfsmittel.

Bates, K. L., The English Religious Drama. London 1893.

ten Brink, B., Geschichte der englischen Literatur. II, 1. Berlin 1889.

Brotanek, R., Noahs Arche. Ein Misterium aus Newcastle-upon-Tyne. Anglia 21, 165 ff.

Brotanek, R., Abraham und Isaak. Ein mittelenglisches Misterium aus einer Dubliner Handschrift. Anglia 21, 21 ff.

Bunzen, A., Ein Beitrag zur Kritik der Wakefielder Misterien. Diss. Kiel 1903.

Cady, F. W., The Liturgical Basis of the Towneley Mysteries. Publications of the Modern Language Association. Vol. 24 (1909), 419 ff.

Chambers' Cyclopædia of English Literature. New Edition. London and Edinburgh 1903.

Chambers, E. K., The Medieval Stage. Oxford 1903.

Collier, J. P., The History of English Dramatic Poetry and Annals of the Stage. London 1831.

Creizenach, W., Geschichte des neueren Dramas. Bd. 1: Mittelalter und Frührenaissance. Halle 1893.

Creizenach, W., The Early Religious Drama. In "The Cambridge History of English Literature" vol. 5, 36 ff. Cambridge 1910.

Ebert, A., Die englischen Misterien. Jahrbuch für romanische und englische Literatur Bd. 1. Berlin 1859.

Ebert, A., Die Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie. Gotha 1856.

Eckhardt, E., Die lustige Person im älteren englischen Drama. (= Palästra 17.) Berlin 1902.

Emerson, O. F., Legends of Cain. Publications of the Modern Language Association. Vol. 21 (1906), 831 ff.

Falke, E., Die Quellen des sogen. Ludus Coventriae. Diss. Kiel 1908.

Freytag, G., Die Technik des Dramas. 9. Aufl. Leipzig 1901.

Gayley, C. M., Representative English Comedies. Vol. I. New York 1903.

Gayley, C. M., The Earlier Miracle Plays of England. International Quarterly 10 (1904/05), 108 ff.

Gayley, C. M., The Later Miracle Plays of England. International Quarterly 12 (1905/06), 67 ff.

Gayley, C. M., Plays of our Forefathers, and some of the Traditions on which the Plays were founded. London and New York 1908.

Glock, A., Zur Misterienbühne. In "Analecta Germanica", Herm. Paul dargebracht. Amberg 1906.

Graf, H., Der miles gloriosus im englischen Drama bis zur Zeit des Bürgerkrieges. Diss. (Rostock) Schwerin 1891.

Hamelius, P., On the Character of Cain in the Towneley Plays. Journal of Comparative Literature vol. 1.

Hase, C. A., Das geistliche Schauspiel. Leipzig 1858.

Heinzel, R., Beschreibung des geistlichen Schauspiels im deutschen Mittelalter. In „Beiträge zur Ästhetik", herausg. von Th. Lipps und R. M. Werner, Bd. 4. Hamburg und Leipzig 1898.

Herttrich, O., Studien zu den York Plays. Diss. Breslau 1886.

Hohlfeld, A., Die altenglischen Kollektivmisterien. Anglia 11 (1889), 219 ff.

Holthausen, F., Das Noahspiel von Newcastle-upon-Tyne. Göteborgs Högskolas Årsskrift. Göteborg 1897.

Juleville, P. de, Histoire du théâtre en France. Les Mystères. Paris 1880.

Jusserand, J. J., A Literary History of the English People. London 1906 f.

Kamann, P., Über Quellen und Sprache der York Plays. Diss. Halle 1887.

Manly, J. M., Specimens of the Pre-Shakespearian Drama. Boston 1897/98.

Moore, E. H., English Miracle Plays and Moralities. London and Manchester 1907.

Pollard, A. W., English Miracle Plays, Moralities and Interludes. Oxford 1890.

Powell, E., The Evolution of the British Drama from the Earliest Times. Liverpool and Chester 1910.

Rovenhagen, L., Altenglische Dramen. Programm. Aachen 1879.

Schelling, F. E., Elizabethan Drama. Boston and New York 1908.

Sepet, M., Les prophètes du Christ. Bibliothèque de l'école des Chartes. 6. série. Tome III (1867) 1 ff., 211 ff., IV (1868) 105 ff., 261 ff., XXXVIII (1877) 397 ff.

Sharp, T., A Dissertation on the Pageants or Dramatic Mysteries, anciently performed at Coventry. Coventry 1825.

Smith, L. T., Abraham and Isaac a Mystery Play; from a Private Manuscript of 15th Century. Anglia 7, 316 ff.

Stoddard, F. H., References for Students of Miracle Plays and Mysteries. University of California Library Bulletin Nr. 8. Berkeley 1887.

Symmes, H. S., Les Débuts de la critique dramatique en Angleterre. Paris 1903.

Symonds, J. A., Shakespeare's Predecessors in the English Drama. London 1884.

Traube, L., Zur Entwicklung der Mysterienbühne. Schauspiel und Bühne, herausg. von Lepsius und Traube, 1, 49 ff., 2, 15 ff. München 1880.

Ungemach, H., Die Quellen der fünf ersten Chester Plays. In „Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie", herausg. von H. Breymann, Heft 1. Erlangen und Leipzig 1890.

Utesch, H., Die Quellen der Chester Plays. Diss. Kiel 1909.

Varnhagen, H., De fabula scenica immolationem Isaac tractante . . . Programm. Erlangen 1899.

Vogt, F., Geschichte der mittelhochdeutschen Literatur. Sonderabdruck aus Pauls Grundriß der germanischen Philologie. Straßburg 1906.

Vogt, F., Das deutsche Drama des Mittelalters und sein Fortleben im Volksschauspiel der Gegenwart. Vorlesungen. Marburg S.-S. 1909.

Ward, A. W., History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. 2nd Edition. London 1899.

Ward, A. W., The Origins of English Drama. In "The Cambridge History of English Literature" V, 1 ff. Cambridge 1910.

Weber, P., Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Stuttgart 1894.

Einleitung.

Seit etwa 30 Jahren beschäftigt sich die Forschung eingehender mit dem englischen religiösen Drama, wie es in den großen Kollektivmisterien und einigen fragmentarischen Einzelspielen erhalten ist. Mit vollem Recht wurde betont, daß man zum historischen Verständnis des gewaltigen Aufschwunges, den das englische Drama im 16. Jahrhundert genommen hat, und damit schließlich zum historischen Verständnis von Shakespeares Kunst einer genauen Kenntnis jener Anfänge dramatischer Produktion nicht würde entraten können. In seiner Shakespearebiographie schreibt 1884 Max Koch: „Dem mittelalterlichen Misteriendrama darf entschieden eine höhere Bedeutung zugesprochen werden, als dies gewöhnlich geschieht. Das ästhetische wie literarhistorische Urteil ist ihm noch immer nicht völlig gerecht geworden",[1]) und ähnlich äußert sich ungefähr gleichzeitig L. T. Smith: "The value of the religious plays and players in leading up to what is called the regular drama has not yet been fully recognized".[2]) Die wenige Jahre später erschienene inhaltreiche Abhandlung Hohlfelds über „die englischen Kollektivmisterien" erbrachte bereits den interessanten und wichtigen Nachweis, daß sich „Elemente einer dramatischen Weiterentwicklung der Kollektivmisterien, infolgederen sie sich mit dem Drama des 16. Jahrhunderts in offenbarem Zusammenhange zeigen, in allen drei von diesen vertretenen Richtungen nachweisen" lassen: „nach der Moralität, dem Lustspiel und dem Trauerspiel hin".[3])

---

[1]) Shakespeare, Supplement zu den Werken des Dichters. Stuttgart (Cottasche Bibl. der Weltlit.) o. J. (1884), 211.

[2]) York Plays LVII.

[3]) Anglia 11, 285.

Wenn seitdem manche der sich an die verschiedenen Misterienzyklen knüpfenden Fragen gelöst oder ihrer Lösung näher gebracht worden sind, so beschäftigen sich die bisher angestellten Einzeluntersuchungen doch in erster Linie mit textkritischen, metrischen und sprachlichen Problemen und mit Quellenfragen; weniger zahlreich aber sind die Versuche, die den Misterien in der Entwicklungsgeschichte des englischen Dramas zukommende Bedeutung zu würdigen. Einem solchen Versuch soll unsere vorliegende Abhandlung vorarbeiten, deren Absicht es ist, zur Kenntnis der Kunstentwicklung der englischen alttestamentlichen Misterien einiges beizutragen.

Das der vergleichenden Betrachtung der einzelnen Spiele vorauszuschickende Kapitel über die Entwicklung der Aufführungstechnik wurde veranlaßt durch die Beobachtung, daß die prinzipielle Bedeutung jener Technik für den Kunstcharakter der englischen Misterien in den bisherigen Darstellungen nicht genügend berücksichtigt und betont wurde.

I. Die Aufführungstechnik der englischen Misterien und ihre Bedeutung für die Entwicklung des Einzelspiels.

Wenn im folgenden der Versuch gemacht werden soll, von der aufführungstechnischen Seite der englischen Misterien ausgehend einige neue Gesichtspunkte für die Beurteilung und Kenntnis ihres Kunstcharakters zu gewinnen, so handelt es sich dabei nicht um eine von Grund auf und prinzipiell neue Auffassung der geistlichen Spiele überhaupt, sondern lediglich um die Würdigung der Bedeutung von allgemein erkannten und anerkannten Unterschieden, die zwischen der Aufführungstechnik der kontinentalen — französischen und deutschen — und englischen Misterien bestehen.[1])

Wie das geistliche Drama[2]) aus einer künstlerischen Ausgestaltung der gottesdienstlichen Liturgie der großen christlichen

---

[1]) Vgl. besonders Creizenach, Cambridge History of Eng. Lit. V, 44ff. und Petit de Juleville, Les Mistères I, Anm. zu S. 199; ferner B. Matthews, Modern Philology I, 87ff. und L. Rovenhagen, Progr. d. Realsch. I. Ordnung zu Aachen, 1879, 12f. — In einem gewissen Widerspruch zu dem a. a. O. von Juleville Vorgebrachten: „le drame sérieux s'est joué en France dans des théâtres non permanents, mais fixes; en Angleterre, sur des chars mobiles ou sur des échafauds tout à fait provisoires dressés aux divers lieux de passage d'une procession . . ." steht eine andere Äußerung desselben Verfassers: „La mise en scène des mystères fut la même dans toute l'Europe au moyen âge" (I, 39). Nach dem Zusammenhange, in dem diese Stelle steht, zu schließen, hat der Verfasser jedoch hierbei nur die deutsche und die französische Misterienbühne im Auge, denn er schickt einen Vergleich der für die Aufführungen in Valenciennes gebrauchten Bühne mit einer deutschen, bei Mone, Schausp. des Mittelalters, wiedergegebenen voraus.

[2]) In der Darstellung der Entwicklung des geistlichen Dramas aus seinen liturgischen Anfängen heraus folge ich vor allem Fr. Vogt, Pauls Grundriß II², 338ff. und „Das deutsche Drama des Mittelalters . . .", Vorlesungen im S.-S. 1909.

Feiertage hervorgegangen ist,[1]) so war zunächst auch der Ort der Aufführung die Kirche. Hier wurde am Karfreitag an einer bestimmten Stelle des Chores, an der das heilige Grab angedeutet war, ein in Tücher gewickeltes Kreuz niedergelegt; am Ostertag wurden dann der Gemeinde die leeren Tücher vorgezeigt, wodurch veranschaulicht werden sollte, daß Christus nicht mehr im Grabe, sondern auferstanden sei. Die Szene wurde begleitet vom Wechselgesange der Priester, von denen einer den im Grabe sitzenden Engel, drei andere die Frauen darstellten, die Christus suchen.[2]) Ähnlich wurde auch der Stoff des Weihnachts-

---

[1]) Im Gegensatz zu dieser Auffassung, deren Richtigkeit wohl kaum je ernsthaft bezweifelt worden sein dürfte, sucht neuerdings Powell (British Drama, Chester 1910) die Entstehung der Misterien auf andere Weise zu erklären:

> Daß wir sie der Kirche und der kirchlichen Liturgie verdanken, ist nach seiner Meinung „a foolish belief in some editorial minds" (p. 52). Zwischen dem für theatralische Aufführung bestimmten geistlichen Drama, wie es z. B. in den Chester Plays vorliegt, und den liturgischen Spielen ("liturgical ceremonies") bestehen keine direkten genealogischen Beziehungen ("filial relations"), S. 53. Die geistlichen Spiele stammen vielmehr — bereits fertig ausgebildet — aus dem Orient, von wo Minstrels sie nach den beiden ersten Kreuzzügen mit nach Europa, und zwar zunächst nach Italien und Frankreich brachten. Von hier aus gelangten sie etwas später nach England.

Eine ausführlichere Darstellung und die einstweilen leider noch fehlende wissenschaftliche Begründung alles dessen, was er hier „im Stile einer humoristischen Feuilletonplauderei vorträgt" (M. Förster, Shakespeare-Jahrbuch 47, 1911, S. 355), verspricht der Verfasser in Kürze zu veröffentlichen.

Um eine der Grundlagen von Powells Auseinandersetzungen, die Verneinung der Möglichkeit einer spontanen Weiterentwicklung der liturgischen Spiele zu den Misterien des 14. und 15. Jahrhunderts, als unhaltbar zu erweisen, genügt der Hinweis auf eine neuere Untersuchung von Cady, der selbst einen in dramatischer Hinsicht so hoch entwickelten Misterienzyklus wie die Towneley Plays auf ihre „liturgische Grundlage" zurückführt ("The Liturgical Basis of the Towneley Plays"; Publications of the Mod. Lang. Association 24, 419 ff.). Außerdem aber sei verwiesen auf die Auseinandersetzungen Davidsons, Mystery Plays 9 ff., wo der Verfasser zeigt, wie sich in der Auffassung von Messe und Liturgie in der abendländischen katholischen Kirche allmählich ein Wandel gegenüber der orientalischen vollzieht.

[2]) Bis ins einzelne gehende genaue Anweisungen, wie eine solche ein-

evangeliums in primitiver Weise dramatisiert: An einer Stelle der Kirche in der Nähe des Altars wurde eine Krippe aufgestellt, und wie dort in der „Osterfeier“ der Engel die Frauen fragt: "Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?", so werden hier die zur Krippe schreitenden Hirten gefragt, wen sie in der Wiege suchen.

Je mehr nun der Stoff dieser primitiven Dramatisierungen durch Hinzunahme weiterer Personen und szenischer Motive erweitert wurde, eine um so größere Anzahl einzelner Schauplätze wurde dann auch nötig: Der einzige Schauplatz der Osterfeier war zunächst das heilige Grab gewesen, zu dem sich die drei Marien begeben, um Christi Leichnam zu salben. Als neues Motiv wurde im weiteren Verlauf der Entwicklung die Erwerbung der Salbe bei einem Krämer und als neuer Bühnenort dessen Verkaufsstand eingeführt. Die nächste Erweiterung war die Hinzunahme der Wächterszene, mit der als dritter Schauplatz das Haus des Pilatus, von dem aus die Hüter zum Grabe geschickt werden, zum heiligen Grabe und zur Verkaufsbude des Salbenkrämers hinzukam. In dieser Weise wuchs mit der stofflichen Erweiterung der kirchlichen Feiern die Zahl der einzelnen Schauplätze, die in dem verhältnismäßig engen Raum der Kirche dicht nebeneinander zu liegen kamen. Dieses nämliche Prinzip des Nebeneinanders der verschiedenen Bühnenorte, das Prinzip der mittelalterlichen Simultanbühne wurde nun auch beibehalten, als die Aufführungen der im Laufe der Zeit beträchtlich erweiterten und aus dem Rahmen liturgischer Feiern herausgewachsenen geistlichen Spiele aus der Kirche hinaus auf den Kirchhof oder auch auf den Marktplatz verlegt wurden. Hier wurde unter freiem Himmel eine große, meist wohl etwas erhöhte Bühne aufgeschlagen, „auf welcher an verschiedenen Stellen durch höchst einfache Dekorationen die einzelnen Orte angedeutet wurden, an welchen sich der betreffende Teil der Handlung

---

fache Osterfeier aufgeführt werden sollte, sind gerade aus England erhalten, und zwar in der Concordia regularis von St. Ethelwold von Winchester (wo er 963 Bischof wurde), öfter abgedruckt; Logeman, Anglia 13, 365, danach bei Chambers, Medieval Stage II, 307ff.; vgl. Creizenach, Cambr. Hist. of Eng. Lit. V, 36f.

abspielen sollte. Meist zogen dann die Darsteller in feierlicher Prozession unter Leitung des Präkursor auf, und jeder nahm seinen bestimmten Platz ein, den er nur zu verlassen hatte, sobald es die Handlung erforderte. Beim Wechseln der Szene begaben sich die Beteiligten von dem einen jener auf der Bühne markierten Orte zum andern".[1]) Jeder derartige Übergang von einer Szene zur folgenden vollzog sich vor den Augen des Zuschauers, der alle einzelnen Schauplätze der Gesamthandlung und mit wenigen Ausnahmen auch sämtliche Personen des Spiels immer vor sich sah,[2]) und den Petit de Juleville sehr treffend vergleicht: "à un homme qui, placé sur une tour élevée embrasserait du regard un vaste espace autour de lui et verrait tout ce qui s'y fait, entendrait tout ce qui s'y dit".[3])

So setzt das geistliche Drama nicht nur in seiner inneren Entwicklung seine liturgischen Vorläufer fort, sondern es schließt sich auch in seiner Aufführungstechnik und im Prinzip seiner Bühne an jene an. Ohne Einschränkung gilt dies jedoch nur für das kontinentale — deutsche und französische — Misterium, während in den englischen geistlichen Spielen, wie sie in den großen Kollektivmisterien erhalten sind, infolge einer besonderen Aufführungstechnik, wenn auch nicht prinzipiell, so doch in der Praxis in den meisten Fällen an die Stelle des für die kontinentale Simultanbühne charakteristischen Nebeneinanders der verschiedenen Bühnenorten ein Nacheinander trat.

Für das englische Misterium in der ersten Zeit nach der Loslösung von den ursprünglichen liturgischen Formen, über das so gut wie nichts bekannt ist,[4]) werden wir allerdings mit Aufführungsbedingungen zu rechnen haben, die sich wie auf dem Kontinent, aus der Spieltechnik der liturgischen Spiele ergaben. Die für die erhaltenen englischen Spiele im weitesten Umfange charakteristische Aufführungstechnik entwickelt sich jedoch auf einer anderen Grundlage. Für sie haben wir den Ausgangspunkt in der künstlerischen Ausgestaltung der großen kirchlichen Pro-

[1]) Vogt, Pauls Grundr. II, 334; vgl. Heinzel, Beitr. z. Ästh. 4, 46.
[2]) Vgl. Heinzel a. a. O. 26, 135; Juleville, Mystères I, 388ff.
[3]) a. a. O. I, 11; vgl. Creizenach, Cambr. Hist. of Eng. Lit. V, 44.
[4]) Vgl. Creizenach, Gesch. d. neuer. Dramas 1, 157.

zession zu suchen, die an dem im Jahre 1264 vom Papste Urban IV. eingesetzten und seit 1311 allgemein als kirchlichen Festtag eingeführten Fronleichnamstage veranstaltet wurde. Wie sich die charakteristische Form des englischen Misteriums allmählich aus dieser Prozession heraus entwickelte, darüber fehlt aus England selbst jedes Zeugnis; Nachrichten über kontinentale Fronleichnamsprozessionen und die damit verbundenen Bräuche ermöglichen jedoch einen Schluß auf die entsprechenden bezw. ähnlichen englischen Verhältnisse.[1])

Nach diesen kontinentalen Zeugnissen ist anzunehmen, daß es bald nach der Einführung der großen Fronleichnamsprozession Sitte wurde, in dem Zuge „Hauptszenen aus dem christlichen Weltdrama durch kostümierte Gruppen anzudeuten". Weiterhin wurden dann an einzelnen Stationen durch jene „Gruppen" die betreffenden Szenen nach Art lebender Bilder dargestellt und durch wenige Worte eines „rector processionis" erklärt,[2]) der in den englischen Chesterspielen in der Gestalt des Expositors oder Doktors erhalten ist und dessen Rolle die eines Vermittlers zwischen Darstellern und Zuhörern war.[3]) Von dieser Stufe der Entwicklung bis zur Form der erhaltenen englischen Kollekivmisterien bedurfte es nur noch eines Schrittes. Es brauchte nur der Dialog der agierenden Personen zum Bilde bezw. zur stummen Handlung hinzuzukommen. In Frankreich zeigen die

---

[1]) Vgl. Creizenach, Gesch. d. neuer. Dramas 1, 171 ff.

[2]) Vgl. Klimke, Germanist. Abh. 19, 9 (wo die Rede ist von der Zerbster Prozession vom Jahre 1507).

[3]) Vgl. Creizenach, Gesch. d. neuer. Dramas 1, 290; Deimling, Ausg. der Chester Plays XX. Über einen interessanten Versuch, die Fronleichnamsaufführungen in der bis hierher entwickelten Form neu zu beleben, berichtet Furnivall (Digby Plays XXIV Anm. 2) nach einer Nachricht der Daily News vom 9. Januar 1882 p. 2 col. 7: "The usually quiet village of Rouslench, near Pershore, Worcestershire, has during the past week been the scene of an extraordinary miracle play, which was suggested to the rector ... by the Passion Play of Ober Ammergau ... In style the piece had been made to imitate as much as possible the great Passion Play ... The performance consisted of a series of tableaux vivants representing various events in the life of Christ ... 50 persons taking part in the performance ... An explanation was given of the successive tableaux"

"mystères mimés" der Fronleichnamsprozession keine Entwicklung in dieser Richtung,[1]) und auch in der Geschichte der deutschen geistlichen Spiele kommt eine derartige Weiterbildung nur ausnahmsweise, und zwar im Künzelsauer Fronleichnamsspiel vor, das in seiner ganzen „eigenartigen losen und freien Anlage" eine solche Sonderstellung einnimmt, „daß der Versuch, es als Bindeglied in die Kette der mittelalterlichen (deutschen) Dramen einzuschalten, von vornherein wenig Aussicht eröffnet".[2])

Ein interessantes Beispiel für die Gestalt des prozessionalen Fronleichnamsmisteriums aus dem Übergangsstadium von der vorletzten zur letztgenannten Form, d. h. von den an den verschiedenen Stationen der Prozession aufgeführten "mystères mimés" zur Darstellung der einzelnen Szenen mit Handlung und Dialog, ist aus Spanien, dessen Misterium sich in seiner Entwicklungsgeschichte in manchen Punkten mit dem englischen vergleichen läßt,[3]) bezeugt: In einer Fronleichnamsprozession in Barcelona zu Anfang des 15. Jahrhunderts wurde — falls die von Creizenach vertretene Auffassung richtig ist — ein Teil der durch Gruppen der Prozession angedeuteten biblischen Szenen lediglich nach Art lebender Bilder, entsprechend den französischen "mystères mimés", dargestellt, während andere als "entremeses" bezeichnet sind, was offenbar bedeutet, daß mit der Gruppe die Vorführung einer dramatischen Szene verbunden war".[4]) Welche Bedeutung die Fronleichnamsprozession für die englischen Misterien gewann, geht daraus hervor, daß man vom Jahre 1311 ab diese Spiele als Fronleichnamsspiele bezeichnete, ohne Rücksicht darauf, ob sie in der Prozession oder überhaupt am Fronleichnamstage aufgeführt wurden.[5]) Der Grund dafür, daß man bald die Spiele von der Prozession abzutrennen für nötig erachtete, liegt einmal in der immer mehr wachsenden Ausdehnung der einzelnen Stücke, die allmählich mehrere Aufführungstage für eine Dar-

---

[1]) Vgl. P. de Juleville, Mystères 1, 198ff. und Anm.

[2]) Mansholt, Das Künzelsauer Fronleichnamsspiel. Diss. Marburg 1892, 6.

[3]) Vgl. Morley, English Writers IV, 77.

[4]) Creizenach, Gesch. d. n. D. 1, 173.

[5]) Vgl. Gayley, Plays of our Forefathers 93.

stellung der gesamten Weltheilsgeschichte nötig machte, andererseits in dem religiösen Bedenken der Geistlichkeit, die in den allmählich in die Misterien eindringenden komischen bezw. weltlichen Zügen eine Gefährdung des ernsten kirchlichen Charakters der Prozession sah.[1])

Wie sich auch immer das Verhältnis der englischen geistlichen Spiele zum Fronleichnamsfeste und zur Fronleichnamsprozession gestaltet haben mag, die einmal aus dieser heraus entwickelte Aufführungstechnik, derzufolge die auf der kontinentalen Misterienbühne auf einer großen Grundfläche dicht nebeneinander liegenden Schauplätze der einzelnen Ereignisse der Weltheilsgeschichte voneinander getrennt angedeutet bezw. aufgestellt wurden,[2]) blieb vorherrschend und charakteristisch für die Aufführung der englischen Kollektivmisterien bis zu ihrem Absterben im Zeitalter Shakespeares. Charakteristisch für die englischen Misterien ist es ferner, daß man die Aufführung der einzelnen Szenen der Weltheilsgeschichte auf die verschiedenen Handwerkerzünfte einer Stadt verteilte, die in England schon sehr früh zu hoher Blüte gelangten, und die sich bereits vorher — jedenfalls ist dies früher belegt — an ähnlichen weltlichen Schaustellungen — "triumphant shows" — zu Ehren hochstehender Persönlichkeiten beteiligten.[3]) Was die erhaltenen englischen Kollektivmisterien betrifft, so geht für die Spiele von York und Chester[4]) diese Art der Aufführung ohne weiteres aus den Hss. und aus den Eintragungen in die Rechnungsbücher der betreffenden Städte sowie die der einzelnen Gilden hervor. Daß auch die einzelnen Spiele der Towneley-Sammlung bei der Aufführung auf einzelne Zünfte verteilt waren, kann nicht zweifelhaft sein.[5])

---

[1]) Vgl. Chambers II, 400f.: In York befürwortete 1426 ein franziskanischer Priester, daß die Aufführung vor das Fronleichnamsfest gelegt werden sollte, "so as not to interfere with the ecclesiastical feast". — Vgl. auch Chambers II, 138f., 353 (bezüglich der Chester Plays).

[2]) Vgl. B. Matthews, Modern Philology 1, 89; vgl. International Quarterly 10, 101.

[3]) Vgl. Gayley, International Quarterly 10, 114.

[4]) Hier war die Aufführung bereits vor 1352, vielleicht schon 1327 in den Händen der Gilden; vgl. Gayley a. a. O. 115.

[5]) Vgl. Hohlfeld, Angl. 11, 228. — Auffällig erscheint es zunächst,

Jede einzelne Zunft führt ihr Spiel auf einem besonderen "Pageant" auf,[1]) einer fahrbaren Bühne,[2]) die der Archidiakon Rogers von Chester beschreibt als

> "a highe place made like a howse with II rowmes, beinge open on ye tope: the lower rowme they apparalled an dressed themselues; and in the higher rowme they played; and stood upon 6 [eine andere Lesart hat 4] wheeles".[3])

Eine ähnliche Beschreibung enthält ein "Inventory of ye p'ticulars appartaynyng to ye Company of ye Grocers" zu Norwich A. D. 1565:

> "A Pageant, y^t^ is to saye, a Howse of Waynskott paynted and buylded on a Carte w^t^ fowre whelys".[4])

Ebenso schildert Dugdale nach dem Bericht von Augenzeugen die "Pageants" von Coventry als

---

daß sich in der Hs. von T der Name der aufführenden Gilde, der in der Hs. von Y und Ch über jedem Einzelspiel steht, nur in vier Fällen findet, bei Spiel 1, 2, 8, 27. Diese Erscheinung erklärt sich jedoch daher, daß die Hs. von T nicht Textbuch für die Aufführungen war, wie in neuester Zeit noch Leach anzunehmen geneigt ist (Furnivall Miscellany 1902, 229), sondern daß sie vielleicht mehr aus antiquarischem Interesse bezw. im Interesse der Erhaltung des Textes aus den Einzelhss. der verschiedenen Spiele zusammengeschrieben wurde, wobei bei den vier genannten Stücken der auf die Zünfte bezügliche Vermerk mechanisch mit abgeschrieben wurde. Leach erklärt das Fehlen der Gildennamen durch Wegschneiden beim Zusammenbinden der Einzelhss. durch den Buchbinder. (vgl. Bunzen, Zur Kritik der Wakefielder Mysterien, Diss. Kiel 1903, p. 6, und S. W. Clarke, The Miracle Play in England 28.)

[1]) Vgl. die den Chester Plays vorausgeschickten 'Banes' besonders 59 ff.

> ... by twentye fower occupations, artes, craftes or misterie, these pagente shoulde be played after breeffe rehearsal, for euerye payente
> A carriage to be prouyded withall.

[2]) Über Ursprung, Schreibung und Bedeutung des Wortes vgl. die ausführlichen Belege im N. E. D. s. v. 'pageant'.

[3]) Nach Chambers II, 136; vgl. II, 354. Ausführlicher sind die vom Archidiakon Rogers über die Aufführungen der Spiele von Chester in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts gemachten Aufzeichnungen bei Furnivall, Digby Plays, E. E. T. S., E. S. 70, XVIII ff. abgedruckt.

[4]) Nach Chambers II, 136; vgl. II, 388; vgl. Waterhouse, The Non-cycle Mystery Plays, E. E. T. S.; E. S. 104, XXXII.

"Theaters for the severall Scenes, very large and high, placed upon wheels".[1])

Bildliche Darstellungen von "Pageants" sind vor kurzem in zwei Miniaturen einer Hs. der Bodleiana aufgefunden und durch Nachbildungen zugänglich gemacht worden,[2]) die sich aber leider nicht durch Schärfe und Deutlichkeit auszeichnen. Immerhin aber tragen sie dazu bei, das Bild, daß wir uns nach den weiter oben zusammengestellten Beschreibungen und nach den Nachweisen von Ausgaben für Theaterrequisiten, wie sie aus den Rechnungsbüchern von Städten und Gilden bei Sharp, Chambers u. a. abgedruckt sind, machen können, zu ergänzen und zu vervollständigen[3]): Auf Rädern ruht eine Plattform, vielleicht in Manneshöhe über dem Boden, von deren Rand ein Tuch zur Erde herabhängt, das die Räder verbirgt und dadurch, daß es rund um den Wagen herumläuft, einen geschlossenen Raum bildet, in dem die Darsteller "apparelled and dressed themselves". An den Ecken bezw. am Rande der Plattform sind Säulen errichtet, die ein Dach tragen, ähnlich wie man auch auf der kontinentalen Bühne Häuser darzustellen pflegte, die den Einblick von verschiedenen Seiten gestatten mußten.[4])

Wie sich der Ablauf der einzelnen Spiele vollzog, erhellt aus einer Aufzeichung des bereits oben genannten Diakons Rogers, die sich gleichfalls auf die Spiele von Chester bezieht:

"They first beganne at ye Abbaye gates; & when the firste pagiente was played at ye Abbaye gates, than it was wheeled from thence to the pentice at ye highe crosse before ye Mayor; and before that was donne, the seconde came, and ye firste wente in-to the watergate streete, and from thence unto ye Bridgestreete, and soe all, one after an other, tell all ye pagiantes weare played".[5])

---

[1]) Nach Chambers II, 359f.

[2]) Furnivall Miscellany 1902, neben S. 192 u. 194; danach neuerdings bei Gayley, Plays of our Forefathers, neben S. 88 u. 102.

[3]) Den tatsächlichen Verhältnissen widerspricht m. E. die Nachbildung eines Pageants bei Powell, British Drama, Chester Plays, Liverpool-Chester 1910, neben S. 28.

[4]) Nach Vogt, Vorlesungen; vgl. Creizenach, Gesch. d. n. Dr. 1, 168.

[5]) Nach Chambers II, 133 Anm. 2.

Ohne Rücksicht auf bestimmte Örtlichkeiten läßt sich dies etwa folgendermaßen wiedergeben: Das 1. Spiel wurde an der 1. Station gegeben und dann der Pageant zur 2. Station gefahren, wo das Spiel wiederholt wurde; unterdessen wurde an der 1. Station das 2. Spiel aufgeführt, dessen Pageant darauf nach der 2. Station gefahren wurde; der Pageant des 1. Spieles fuhr unterdessen zur 3. Station, während an der 1. Station das 3. Spiel seinen Anfang nahm usw. Auf diese Weise kam jedes einzelne Spiel und damit auch der ganze Zyklus so oft zur Aufführung als Stationen vorhanden waren, deren Zahl zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten schwankte: in York gab es deren zwölf bis sechzehn, in Beverley sechs, in Coventry drei bis vier.[1]) Der Zuschauer konnte seinen Platz an irgendeiner der Stationen einnehmen, um die ganze Reihe der Spiele nacheinander vor sich aufgeführt zu sehen.

Eine den tatsächlichen Verhältnissen widersprechende Darstellung der Aufführungstechnik der großen englischen Kollektivmisterien enthält Wülkers Geschichte der englischen Literatur (I, 128). Nachdem der Verfasser auseinandergesetzt hat, wie sich der Ablauf der einzelnen Spiele eines Kollektivmisteriums gestaltete, fährt er fort: „Diese kurz aufeinander folgenden Wiederholungen eines und desselben Spieles konnten natürlich nur stattfinden, solange der Umfang des Stückes nicht groß war. Später wurde auf einem freien Platz eine erhöhte Bühne aufgeschlagen, auf der die Gewerke hintereinander ihre Spiele aufführten". Demgegenüber ist aber zu bemerken:

1. Die Aufführung des einzelnen Spieles eines Kollektivmisteriums an verschiedenen Stationen, d. h. verschiedene Male, ist nicht etwa nur charakteristisch für die ältere Zeit, „solange der Umfang des Stückes nicht groß war", sondern wird durch die Aufzeichnungen des Archidiakons Rogers von Chester (vgl. oben p. 11) noch für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts bezeugt; ebenso auch durch das Beispiel der Misterien von York, die noch 1554, als sie schon seit mehr als hundert Jahren den Umfang hatten, in dem sie uns überliefert sind — die Hs.

[1]) Nach Chambers II, 138; vgl. II, 401, 341, 359.

stammt aus der Zeit von 1430—1440 — nach einem urkundlichen Zeugnis an 16 verschiedenen Stationen gespielt wurden.[1])

2. Es sind keine Beweise dafür vorhanden, daß „auf einem freien Platz eine erhöhte Bühne aufgeschlagen" wurde, auf der „die Gewerke hintereinander ihre Spiele aufführten".

Wenn ich in den vorangehenden Darlegungen etwas ausführlicher geworden bin, als es im Rahmen einer Untersuchung wie der vorliegenden und angesichts des Umstandes, daß es sich in den meisten Fällen um die Wiedergabe von längst als feststehend anerkannten Tatsachen handelt, angebracht erscheinen möchte, so liegt der Grund dafür in dem Bestreben, die besondere Entwicklung und den Charakter der Aufführungsbedingungen der "normal English craft-cycles" und die Unterschiede gegenüber den kontinentalen Bühnenverhältnissen möglichst scharf hervortreten zu lassen und damit zugleich den Ausgangspunkt und bereits eine gewisse Begründung für die folgenden Ausführungen zu gewinnen.

Eine interessante Frage, die allerdings merkwürdigerweise bislang kaum Beachtung gefunden hat, ist die nach dem Grunde für die Bevorzugung der prozessionalen Aufführungstechnik der Misterien in England, während sie doch auf dem Kontinente, wie wir weiter oben sahen, nur ganz ausnahmsweise anzutreffen ist. Der m. W. einzige Versuch einer Erklärung findet sich bei Moore (English Miracle Plays and Moralities 54). Nachdem der Verfasser über die großen und glänzenden französischen Misterienaufführungen gehandelt hat, sagt er von seinen Landsleuten: "The English took their pleasure, if not more sadly, more soberly and simply. Perhaps some touch of lethargy suggested in place of a series of fixed stages, which involved the tedious necessity of moving on for each new scene, the wheeled stage ... which permitted the audience to remain stationary". Diese Vermutung dürfte jedoch abzuweisen sein, da, wie wir im weiteren Verlaufe dieses Kapitels noch eingehender dartun werden, die prozessionale Aufführungstechnik und der

---

[1]) Vgl. die bei L. T. Smith, York Plays, XXXII beigebrachten urkundlichen Nachweise; vgl. auch Chambers II, 401.

Gebrauch von "Pageants" durchaus nicht in allen Fällen die Notwendigkeit ausschloß, daß sich die Zuschauer beim Szenenwechsel zu einem neuen Standort bewegten.[1])

Was schließlich durch die englische Aufführungstechnik erreicht werden sollte, war eben nicht die Möglichkeit für den Zuschauer, von einem Standorte aus die Aufführung eines ganzen Zyklus verfolgen zu können, sondern das Ziel war die Zerteilung des Gesamtstoffes der Weltheilsgeschichte in einzelne Spiele. Der Grund und das Bedürfnis hierfür aber ergab sich aus der besonderen Rolle, die die Zünfte bei den Misterienaufführungen in England spielten. Während auf dem Kontinent die geistlichen Spiele in einem weit höheren Grade als in England Gemeingut der Nation wurden und alle Stände, Adel, Patrizier, Handwerker sich an den Aufführungen beteiligten, waren in England diese Aufführuugen sozusagen Monopol der Gilden, das von der Geistlichkeit, die es vorher besessen hatte, auf diese übertragen wurde. Wie die englischen Zünfte schon vor ihrer Beteiligung an den Misterienaufführungen gewohnt waren, daß jede einzelne von ihnen beim Einzuge eines Fürsten oder einer andern hochgestellten Persönlichkeit in ihre Stadt geschlossen auftrat und zu Ehren des Gastes durch eine symbolische Gruppe ihr Handwerk andeutete oder ein anderes lebendes Bild darstellte, so übernahm jede Gilde jetzt in gleicher Weise die Aufführung einer Szene der Weltheilsgeschichte.[2])

Versuchen wir einmal uns den Eindruck vorzustellen, den das englische Kollektivmisterium auf den Zuschauer machte, indem wir dabei zunächst von der Rede der Bühnenpersonen absehen und lediglich das Bühnenbild ins Auge fassen, so ergibt sich nach den vorausgegangenen Auseinandersetzungen folgendes: Das englische Misterium als Ganzes aufgefaßt, bot

---

[1]) Die einzelnen Bühnen standen z. B. fest, und die Zuschauer schritten von einer zur andern bei der Aufführung der Townely-Spiele (vgl. Creizenach, Gesch. d. n. Dr. 1, 173). Überhaupt dürfte diese Art der Technik in kleineren Orten bevorzugt worden sein (vgl. ten Brink II, 260; Matthews, Mod. Philol. 1, 88).

[2]) Vgl. Moore, Miracle Plays and Moralities 49f.; Davidson, Mystery Plays 172.

sich dem Zuschauer nicht nach der Art des kontinentalen als ein großes Kolossalgemälde, auf dem er sämtliche Stätten der Weltheilsgeschichte vom Paradies bis zum Hügel Golgatha und zum Thron Gottes beim jüngsten Gericht und die an diesen Orten wirkenden Personen zugleich vor sich sah und auf dem sich diese Personen vor seinen Augen von einem Schauplatz der Handlung zum nächsten bewegten, sondern es wurde notwendigerweise infolge der prozessionalen Aufführungstechnik in eine mehr oder weniger große Anzahl einzelner voneinander getrennter und voneinander unabhängiger selbständiger Bilder zerlegt.

Die Bedeutung dieser Zerteilung des Gesamtbildes in Einzelbilder für das englische Misterium wird uns um so größer und wichtiger erscheinen müssen, wenn wir sie im folgenden auch für die Spiele einiger Städte nachweisen bezw. wahrscheinlich machen können, denen man bislang in der Geschichte der englischen geistlichen Spiele immer eine gewisse Sonderstellung eingeräumt hat, indem man dabei als ausschlaggebend den Umstand heranzog, daß diese Spiele nicht nach Art der spezifisch englischen Prozessionsmisterien aufgeführt wurden, sondern daß man für sie — allerdings nicht in allen Fällen mit der gleichen Sicherheit — einen "stationary place of performance" annehmen muß.[1])

Newcastle-upon-Tyne. Über den Streit der Meinungen, ob die Spiele dieser Stadt Prozessionsspiele gewesen seien, oder ob man für ihre Aufführung einen „stationary place of performance" annehmen müsse, äußert sich zuletzt Waterhouse (in der Einleitung zu seiner Ausgabe der Non-cycle Mystery Plays), und zwar spricht er sich,[2]) vor allem im Gegensatz zu Chambers und m. E. mit Recht, für prozessionale Aufführungstechnik des Newcastler Misteriums aus. Chambers[3]) stützt seine Annahme

---

[1]) Vgl. Chambers II, 134f.; Waterhouse, Non-cycle Mystery Plays XXXII; Reynolds, Modern Philology 3, 71f.

[2]) a. a. O. XLIf.

[3]) Medieval Stage II, 134; vgl. II, 385.

eines "stationary place of performance" vor allem auf die Äußerung von Diabolus (in der Schlußrede):

All þat is gaderid in þis stede,[1])

was jedoch für den Ort und die Art der Aufführung nichts besagt, indem mit "stede" lediglich der Platz um den Pageant herum gemeint sein kann, von dem aus die Zuschauer das Spiel verfolgen. Sowohl Chambers als auch Waterhouse scheint es entgangen zu sein, daß die Streitfrage schon vorher als „erledigt" angesehen werden konnte. Brotanek[2]) hatte (bereits 1899) alle Einwände, die sich gegen die Annahme des prozessionalen Charakters der Newcastler Spiele vorbringen lassen, abgewiesen durch den Hinweis auf einen Eintrag in die Rechnungsbücher der Gilden:

"Item for the carynge of the trowt and wyn about the towne 12 d."[3])

Nimmt man hierzu noch die übrigen von Brotanek herangezogenen Einträge über Ausgaben bei Gelegenheit von Misterienaufführungen in Newcastle, wie:

"for the care",
"for the bearers of the care and baneres",
"in drenke to them that bare the care",[4])

so wird man dem Schluß Brotaneks, daß es sich auch hier um Prozessionsspiele handelt, und „daß die Behelfe zur Aufführung wie sonst in den Städten, so auch in Newcastle von dem Platze, wo man das Misterium zuerst aufführte, zum nächsten geschafft wurden",[5]) zustimmen müssen. Als Hauptmoment seiner Beweisführung führt auch Waterhouse, anscheinend unabhängig von Brotanek, den bereits oben herangezogenen Eintrag an: "Item, for the carynge of the trowt and wyn about the town".[6]) Auch Chambers berücksichtigt dieses wichtige Zeugnis ebenso wie auch die daneben noch von Brotanek nachgewiesenen, die

[1]) V. 196, in der Ausg. v. Brotanek, Anglia 21, 183.
[2]) Noahs Arche, ein Misterium aus Newcastle-upon-Tyne. Anglia 21, 165 ff.
[3]) Anglia 21, 196.
[4]) Ebd.
[5]) Anglia 21, 196.
[6]) a. a. O. XLII.

ihm für sich genommen „zu zeigen scheinen, daß die Newcastler Spiele prozessionalen Charakters wären". Da er jedoch der weiter oben angezogenen, aber, wie wir bemerkten, belanglosen Stelle aus dem Noahspiel "All þat is gaderid in þis stede" bedeutende Beweiskraft zuschreibt, so glaubt er die richtige Erklärung in dem Schluß zu finden, daß "perhaps the pageants first took part in the Corpus Christi procession proper and afterwards gathered in a field".[1])

Norwich. Über die Art und Weise, wie das Fronleichnamsspiel dieser Stadt aufgeführt wurde, läßt sich mit Sicherheit nur sagen, daß es in Einzelspielen auf die Zünfte der Stadt verteilt war, von denen jede für ihr Stück einen besonderen Pageant hatte. Dagegen läßt sich nichts Genaueres darüber feststellen, in welchem Verhältnis diese Einzelspiele zur Fronleichnamsprozession standen. Das einzige Zeugnis, das für die Beurteilung dieser Frage in Betracht kommt, besagt, daß "in 1489 a Corpus Christi procession was held, and the pageants were taken in procession ad Capell in Campis Norwici".[2]) Wenn wir annehmen, daß nicht nur die Prozession, sondern auch die Aufführung der Pageants an diesem Tage stattfand, was nicht mit absoluter Sicherheit aus dem angeführten Eintrag hervorgeht, immerhin aber die größte Wahrscheinlichkeit für sich hat,[3]) so bleibt in bezug auf die Aufführung m. E. nur die Möglichkeit, daß sie auf einem Platze vor der Stadt, "in Campis Norwici", stattfand. Der Zusammenhang mit der Prozession ist dann so zu denken, daß die Pageants in der Prozession mitgeführt wurden, die sich zu dem Orte der Aufführung hin bewegte. Dort wurden sie, während sich der Zug auflöste, nebeneinander aufgestellt, und die Zünfte spielten der Reihe nach jede ihr Stück auf ihrem besondern Pageant.[4]) Es läge also hier der interessante Fall vor, daß die Aufführung des Kollektivmisteriums

---

[1]) II, 385.

[2]) Waterhouse, Non-cycle Plays XXXI. Die urkundliche Quelle für den Eintrag gibt W. nicht an.

[3]) Vgl. Waterhouse a. a. O. XXXI.

[4]) Der Vorgang wäre also derselbe, wie ihn Chambers, allerdings mit Unrecht, für die Spiele von Newcastle annimmt (vgl. oben S. 15 ff.).

auf einem bestimmten größeren Platze stattfand, daß aber für die einzelnen Szenen einzelne bewegliche Bühnen gebraucht wurden.[1])

Reading. Von zyklischen Gesamtmisterien kann in dieser Stadt nach den von Chambers nachgewiesenen Einträgen nicht die Rede sein. Wenn hier auch in der Tat von einem "stationary place of performance" gesprochen werden kann,[2]) so ist doch dabei in Betracht zu ziehen, daß es sich bei den durch die urkundlichen Zeugnisse belegten Aufführungen immer nur um einzelne Episoden aus der Weltheilsgeschichte handelt, so wenn

"in 1507 a play of Adam and Eve was held on 'the Sonday afore Bartylmastyde' in the Forbury",[3])

oder "in 1512 also was the 'play of Kayme'",[4])

oder "in 1515 'Cayme's pageaunt' in the market place",[5])

oder "On May 1, 1499 and again in 1539, was the 'kings of Cologne'",[6])

oder "in 1508 was a pageaunt of the Passion on Easter Monday".[7])

Wenn diese Stücke so häufig einzeln aufgeführt werden, so läßt dies wohl darauf schließen, daß ihnen ein gewisser selbständiger Wert zukommt, ganz gleich ob sie Teile eines verloren gegangenen Zyklus oder von Anfang an selbständig waren.

Auf keinen Fall läßt sich nachweisen, daß in Reading ein größeres Gesamtspiel auf einer großen festen Bühne aufgeführt

---

[1]) Insofern scheint es mir nicht richtig, weil vielleicht irreführend, wenn Waterhouse sagt: "Probability is in favour of a stationary place of performance as was the case with the Conventry plays, the Cornish plays . . .", da bei diesen, jedenfalls bei dem Cornischen Misterium, zu dem "stationary place" auch die Bühneneinrichtung hinzukommt, die dafür sonst maßgebend ist, nämlich die große Gesamtbühne nach Art der kontinentalen.

[2]) Vgl. Waterhouse XXXII und Chambers II, 135.

[3]) Chambers II, 392.

[4]) Ebd.

[5]) Ebd.

[6]) Ebd.

[7]) Ebd. Neben diesen direkten Belegen von Aufführungen vgl. die Nachweise über Ausgaben, so für "rosyn to the resurrecyon pley" 1507 und to "Mr. Laborne . . ., for reforming the Resurrecon pley" 1533—1535 Chambers II, 393).

wurde. Wenn Chambers nach der Durchsicht der Urkundenbücher feststellt: "there was a 'schapfold' but 'pagentts' were also used",[1]) so ist anzunehmen, daß für die Aufführung eines der genannten Einzelspiele entweder ein 'Pageant' auf dem in Betracht kommenden Platze aufgestellt oder eine kleine feste Bühne ('Schapfold') dort aufgeschlagen wurde.

Wenn auch eine Fronleichnamsprozession in Reading in den Jahren 1509, 1512 und 1539 in den Urkunden erwähnt wird,[2]) so läßt sich doch über ihre etwaigen Beziehungen zu den genannten Spielen nichts Genaueres feststellen; m. E. besteht kein unmittelbarer Zusammenhang mehr zwischen Prozession und Spiel,[3]) sondern die Stücke wie "Cayme's pageaunt", "Kings of Cologne" u. a. sind lediglich "occasional plays" wie das Dubliner Spiel von "Abraham und Isaac".

Shrewsbury. Hier scheinen, soweit es sich um Dramatisierungen der Weltheilsgeschichte handelt, die Verhältnisse ähnlich zu liegen wie im vorhergenannten Reading. Nur einmal wird in den Urkunden, die über Aufführungen in der Blütezeit des Misteriums berichten, ein biblischer Stoff erwähnt, und zwar handelt es sich dabei um ein Einzelspiel. Ein Eintrag in die "Bailiffs' Accounts" besagt:

> "1518. In vino expendito super tres reges Coloniae equitantibus in interludio pro solacio villae Salop in festo Pentecost".[4])

Abgesehen von einer Darstellung "Martiriorum Felicianae et Sabinae in quarera post muros"[5]) läßt sich über den Charakter und die Stoffe der sonst noch in den "Bailiffs' Accounts" belegten Aufführungen, sei es "in cimitirio sancti Cedde" 1542,[6])

---

[1]) a. a. O. II, 392.

[2]) Chambers II, 292.

[3]) Sicher ist jedoch anzunehmen, daß alle diese Stücke indirekt, entwicklungsgeschichtlich in letzter Linie auf die spezifisch englische Ausgestaltung der Prozession zurückgehen.

[4]) Nach Chambers II, 251, vgl. II, 394.

[5]) Ebd. 251, vgl. II, 394.

[6]) Ebd. 254, vgl. II, 394.

"in quarell" 1495,[1]) "in Quarrera pone muros" 1533[2]) oder an einem nicht nachgewiesenen Ort nicht das geringste ausmachen.

Wenn 1565 ein gewisser Thomas Ashton, Master of the free school, seinen "Julian the Apostate" und 1567 eine Passion aufführte,[3]) so möchte ich aus dem Berufe des Verfassers und der Abfassungszeit seiner Stücke schließen, daß es sich dabei nicht um eigentliche volkstümliche Weiterbildungen der alten religiösen Spiele, sondern mehr um gelehrte Schuldramen handelt.[4])

Edinburg. Die wenigen Aufzeichnungen über Spiele, die die Urkundenbücher dieser Stadt enthalten, erlauben keine Schlüsse auf die Art der etwa aufgeführten Stücke. Die einzige Nachricht, die für uns hier in Frage kommt, stammt aus dem Jahre 1554:

> "... a payment was made to Sir William Makdougall, 'maister of werk', for those 'that furneist the grayth to the convoy of the moris to the Abbay and of the play maide that samin day the tent day of Junii instant' ... Sums were also paid this summer for 'the playing place' or 'the play field now biggand in the Grenesid' ".[5])

Wenn auch hieraus hervorgeht, daß es sich um "municipal plays", d. h. auf Kosten der Stadt aufgeführte oder wenigstens von der Stadt unterstützte Spiele handelte, so läßt sich doch nicht feststellen, "that they were miracle-plays proper or of long Standing".[6]) Daß die Veranstaltung der Aufführung durch die städtischen Behörden durchaus nichts für den Stoff und Charakter der aufgeführten Stücke bedeutet, geht aus einem andern Eintrag in die städtischen Urkunden desselben Jahres hervor, welcher besagt, daß "on Dec. 28,

> 'the prouest, baillies and counsale findis it necessar

---

[1]) Ebd. 251, vgl. II, 394.
[2]) Ebd. 253, vgl. II, 394.
[3]) Ebd. 394.
[4]) Vgl. Davidson, Mystery Plays 97.
[5]) Chambers II, 366.
[6]) Ebd. 366.

and expedient that the litill farsche and play maid be William Lauder be playit afoir the Quenis grace'".[1])

Einen interessanten Einblick in das "Repertoire" der genannten Bühne in "the Grenesyd besyd Edinburgh" gewährt auch die Nachricht, daß ungefähr um dieselbe Zeit, aus der die einzigen Berichte über Aufführungen in Edinburgh stammen, Lindsays "satyre of the thrie estaits" dort gespielt wurde, "in anno 155 — 3eiris".[2])

Lincoln. Wenn Chambers in bezug auf die Aufführungen geistlicher Spiele in Lincoln darauf hinweist und betont, daß "after the suppression of the visus of St. Anne's processional play, the corporation ordered the performance of a 'Standing play' of some Story of the Bible",[3]) um damit ein neues Beispiel eines "Stationary place of performance" im Gegensatz zur prozessionalen Aufführung beizubringen, so ist damit gegen unsere Auffassung von der Bedeutung der Aufführungstechnik der englischen Misterien nichts gesagt, wenn wir berücksichtigen, daß das neue Stück stofflich keinen größeren Abschnitt der Weltheilsgeschichte umfaßte, sondern nur das Leben des Tobias dramatisierte.[4])

Stellen wir die Ergebnisse der vorangegangenen Auseinandersetzungen über den besonderen Charakter und die Aufführungsart der in den genannten Orten veranstalteten geistlichen Spiele zusammen, so können wir folgendes bemerken:

Mit absoluter Sicherheit können wir die Zerlegung des Gesamtmisteriums in Einzelspiele und deren Aufführung auf Einzelbühnen annehmen für Newcastle, dessen Misterienzyklus sich in Anlage und Aufführungstechnik in nichts von den "normal English craft-cycles" unterscheidet, ferner auch für Norwich. Was Reading und Shrewsbury betrifft, so macht es die Mehrzahl der herangezogenen urkundlichen Nachweise sehr wahrscheinlich, daß auch die geistlichen Spiele dieser Städte jenem Prinzip folgen; jeden-

---

[1]) Ebd. 367.
[2]) Chambers II, 442, vgl. II, 366.
[3]) II, 134; vgl. II, 379; Leach, Furnivall Miscellany 227.
[4]) Chambers II, 379; vgl. Leach, Furniv. Miscell. 228.

falls läßt sich nichts vorbringen, was direkt gegen diese Annahme und für die Aufführung stofflich umfangreicher Dramatisierungen der Weltheilsgeschichte auf fester Gesamtbühne spräche. Die mangelhaften Nachrichten über die Aufführungen in Edinburg erlauben überhaupt kein Urteil über den Charakter der dort gespielten Stücke.

Ferner ergibt sich aus den vorausgehenden Ausführungen folgendes:

1. Als allgemeinstes Charakteristikum, das den englischen Misterien im weitesten Umfange zukommt, gewinnen wir die Zerteilung des Gesamtstoffes der Weltheilsgeschichte in Einzelspiele und deren Aufführung auf Einzelbühnen.
2. Diese Technik ist unmittelbar unabhängig von der prozessionalen Aufführung der Misterien.
3. Mittelbar und entwicklungsgeschichtlich geht die Zerteilung in Einzelspiele in jedem Fall zurück auf die besondere Ausgestaltung der Prozession, und wir gewinnen dadurch indirekt ein Moment, das uns gestattet, die überwiegende Bedeutung der prozessionalen Aufführung für die englischen Misterien[1]) und die Ausnahmestellung derjenigen Spiele, die entwicklungsgeschichtlich dem kontinentalen Misterium näher stehen, zu betonen.

---

[1]) Gegen die Betonung des prozessionalen Charakters der englischen Misterien wendet sich neuerdings besonders G. F. Reynolds (Mod. Philology 3, 71 f.); vgl. auch Waterhouse (Non-cycle mystery plays, X). Die von R. (nach Chambers II, 119 ff., 136, 421) herangezogenen Beispiele können jedoch nicht alle als direkte Gegensätze zu den Prozessionsspielen angesehen werden, da sie zum Teil entwicklungsgeschichtlich zu diesen in Beziehung stehen, wie die Spiele von Reading und Dublin, oder da sie überhaupt nicht größere Abschnitte der Weltheilsgeschichte umfassen, wie das Digbyspiel von Mary Magdalene oder das Lincolner Spiel von Tobias, oder endlich gar keine biblischen Spiele sind, wie die "Satyre of the thrie Estaits". In unserer Untersuchung kommt es lediglich darauf an, die im vorhergehenden entwickelte charakteristische Aufführungstechnik für die Misterien, sofern sie größere Teile der biblischen Weltheilsgeschichte dramatisieren, zu erweisen und zu betonen, und es ist durchaus nicht unsere Absicht, zu den Verhältnissen der englischen Bühne im allgemeinen Stellung zu nehmen.

4. Die bisherige Einteilung der englischen Misterien in "processional plays" und Spiele mit einem "stationary place of performance" ist abzulehnen, da sie unter einer Rubrik Spiele, die wie das Cornische Misterium dem kontinentalen in jeder Beziehung entsprechen und auch dessen Bühneneinrichtung haben, zusammenfaßt mit solchen, die entwicklungsgeschichtlich auf dem englischen Prozessionsmisterium mit seinem Einzelspiel und seiner Einzelbühne fußen wie die Spiele von Reading und Norwich.

Waren wir weiter oben zu dem Ergebnis gekommen, daß der Gesamteindruck eines englischen Kollektivmisteriums, das wir dabei zunächst lediglich als bildliche Darstellung der Weltheilsgeschichte betrachteten, durch die spezifisch englische prozessionale Aufführungstechnik in bestimmender Weise beeinflußt wurde, so wollen wir weiterhin versuchen, die Bedeutung jener technischen Seite der Aufführung zu ermessen, wenn wir in den Misterien nicht nur eine Art von lebenden Bildern, sondern dramatische Kunstwerke mit Handlung und Dialog sehen.

Im kontinentalen Misterium folgte der Zuschauer im großen und ganzen einer in einem Fluß dahineilenden Handlung, deren Ablauf nur durch etwaige Chorgesänge oder durch die notwendigen Pausen unterbrochen wurde, die dann entstanden, wenn sich die Aufführung über größere Zeiträume erstreckte. Zwei Umstände unterstützten den Zuschauer bei der Auffassung des gesamten Misteriums als einer großen Einheit. Einmal seine Kenntnis des ganzen Stoffes, nämlich jener „kirchlichen Heilsgeschichte und Heilslehre, die auch dem Laien in Fleisch und Blut übergegangen war", dank welcher Kenntnis sich „ihm die einzelnen Szenen der Darstellung in einen wohlbekannten Zusammenhang einordneten".[1]) Weiterhin aber wurde die Herstellung dieses Zusammenhanges wesentlich erleichtert durch die kontinentale Technik der Aufführung. Die einzelnen Szenen der Handlung, die sich wohl im Rahmen des Ganzen alle der einen großen Idee der Weltheilsgeschichte unterordnen, die aber unter sich oft

[1]) Vogt, Gött. Gel. Anz. 1900, 1, 68.

nicht den geringsten Zusammenhang haben — abgesehen vielleicht von einem ganz äußerlichen genealogischen — wurden durch die Aufführung auf der großen kontinentalen Simultanbühne in eine enge, wenn auch allerdings nur szenische Verknüpfung gebracht. Der Zuschauer sah zugleich sämtliche Orte der Gesamthandlung vor sich, und er sah die Darsteller sich beim Wechsel der Szene von einem Ort zum andern begeben. Die Bedeutung der sinnlich-wahrnehmbaren Art der Verknüpfung werden wir nicht gering einschätzen dürfen, wenn wir dabei in Betracht ziehen, daß für den mittelalterlichen Zuschauer, der einer Misterienaufführung beiwohnte, die szenische Darstellung von ungleich größerer Wichtigkeit war als das gesprochene Wort der Bühnenpersonen.[1])

Nicht ganz so gestalteten sich die Verhältnisse für den englischen Zuschauer bei der Aufführung eines heimischen Kollektivmisteriums. Gewiß gilt auch von ihm wie von dem kontinentalen, daß sich ihm die einzelnen Szenen der Aufführung „in einen wohlbekannten Zusammenhang einordneten". Stoff und Idee waren im englischen Misterium die gleichen wie im kontinentalen, und in bezug auf die Stellung des Zuschauers zu diesen beiden Faktoren gelten ohne weiteres in der Hauptsache dieselben Voraussetzungen wie für seinen kontinentalen Zeitgenossen. Ziehen wir aber die englische Technik der prozessionalen Aufführung in Betracht, so können wir uns der Erkenntnis nicht verschließen, daß sie den Ablauf und Eindruck der Gesamthandlung in einer Weise modifizieren mußte, die im direkten Gegensatz steht zu der die Phantasietätigkeit des Zuschauers unterstützenden und ergänzenden Wirkung der kontinentalen Misterienbühne.

Die Gesamthandlung des englischen Kollektivmisteriums wurde in ihrem Ablauf notwendigerweise unterbrochen, so oft ein Pageant hinweggefahren wurde und ein anderer an seine Stelle kam.[2]) Es fehlte der vermittelnde Übergang von einem

---

[1]) Vgl. J. A. Symonds, Shakespeare's Predecessors, 116; Creizenach, Gesch. d. n. Dr. 1, 213 f.; Ch. Davidson, Mod. Lang. Notes 5, 340.

[2]) Vgl. Creizenach, Cambr. Hist. 5, 45 f.; Gesch. d. neueren Dr. 1, 282.

Teil und von einem Schauplatz der Handlung zum nächsten, den die kontinentale Misterienbühne ohne weiteres ermöglichte, wenn auch allerdings nur äußerlich, szenisch. Jedes einzelne Spiel des englischen Kollektivmisteriums umfaßte einen scharf abgegrenzten Teil der Gesamthandlung, der in einem bestimmten Augenblicke einsetzte und in einem bestimmten Augenblick seinen Abschluß erreichte. Mit dem hinwegfahrenden Pageant verschwanden zugleich das Bühnenbild und die agierenden Personen, ein neues Bühnenbild, neue Darsteller, die anders sprachen und anders agierten, erschienen mit dem nächsten Pageant vor dem Zuschauer. So konnte, was die Auffassung der Gesamthandlung des englischen Misteriums betrifft, nicht im entferntesten jene Deutlichkeit der im Zuschauer erregten Vorstellungen erreicht werden, die auf der kontinentalen Misterienbühne dadurch hervorgerufen wurde, daß „man bei der meist ununterbrochenen Abfolge der dargestellten Vorgänge jedesmal gleichzeitig sah und hörte, was an verschiedenen Orten vorhanden war und sich ereignete".[1])

Erstreckte sich eine bestimmte Rolle, wie es nicht selten vorkam, durch mehrere Spiele, so wurde auch ihr Darsteller mit dem Wechsel der Szene ein anderer,[2]) und dieser Umstand trug zweifellos nicht wenig dazu bei, daß auch die Auffassung und Darstellung des betreffenden Charakters eine gewisse Individualisierung erfuhr, die ihrerseits wiederum mehr oder weniger dahin wirkte, daß dem einzelnen Spiel eine größere selbständige Bedeutung eigen wurde. Der weiteste Spielraum war einer derartigen Individualisierung gewährt, wenn es sich bei den betreffenden Rollen um Personen handelte, denen der

---

[1]) Heinzel, Beitr. z. Ästh. 4, 339; vgl. Creizenach, Gesch. d. n. Dr. 1, 94, 187 und Cambr. Hist. 5, 45; Juleville, Myst. 1, 11, 390. Derartige Erscheinungen und Wirkungen waren auch im englischen Misterium, allerdings nur innerhalb des Einzelspiels, möglich. Ein Beispiel dafür bietet das Pharaospiel des Zyklus von York: Von v. 283 (Ausg. von L. T. Smith S. 83) ab laufen zwei Szenen nebeneinander her, auf der einen Seite Moses und die Israeliten, auf der anderen Pharao und die Egypter (vgl. L. T. Smith S. 83 Anm. 1). Für den Zusammenhang der Gesamthandlung des ganzen Kollektivmisteriums kommen jedoch solche Erscheinungen nicht in Betracht.

[2]) Vgl. Creizenach, Gesch. d. n. Dr. 1, 171.

Zuschauer nicht nur ein religiöses, sondern auch ein rein menschliches Interesse entgegenzubringen vermochte, die er im Misterium bei einer Tätigkeit sah, die auch ihm nicht fremd war oder deren Handeln von Gemütsbewegungen bedingt wurde, die er menschlich mitempfinden konnte.

Ein gewisses individuelles Gepräge eignet den mehrfach vorhandenen Rollen besonders auch dann, wenn die Spiele, in denen sie vorkommen, verschiedenen Entwicklungsperioden desselben Kollektivmisteriums angehören. Hierfür bietet der Charakter Noahs im VIII. und IX. Spiele des Yorker Zyklus ein sehr lehrreiches Beispiel. Das VIII. Spiel, das den Bau der Arche behandelt und das eines der ältesten Spiele des ganzen Zyklus ist,[1]) behält im Ton und im ganzen Milieu den ernsten, pathetischen Charakter der biblischen Quelle bei — die Darstellung zeigt keine wesentlichen Abweichungen von der der Vulgata[2]) — und zeichnet Noah als den biblischen Patriarchen. Etwas anders erscheint er jedoch im folgenden (IX.) Spiel, dessen Inhalt die eigentliche Erzählung von der Sintflut bildet, und das aus metrischen Gründen einer etwas späteren Periode zuzuschreiben ist.[3]) Der Verfasser bezw. der spätere Überarbeiter dieses Spiels steht seiner biblischen Quelle bereits etwas — wenn auch allerdings nur wenig — unbefangener gegenüber. Er weiß seinem Stoff statt des starren biblischen ein lebhafteres, allgemein menschliches Gewand zu verleihen, indem er das eheliche Verhältnis zwischen Noah und seinem Weibe in einer häuslichen Streitszene schildert; von dem patriarchalischen Charakter Noahs muß er dabei notwendigerweise etwas aufgeben, und sein Noah unterscheidet sich daher nicht unwesentlich von dem des VIII. Spiels.[4]) In ähnlicher Weise und aus dem gleichen Grunde wie in den beiden Noahspielen zeigen sich verschiedene Auffassungen und Darstellungen desselben Charakters im XIV. (Oblacio Magorum) und XVI. (Magnus Herodes) Spiel des Towneley-

[1]) Vgl. Gayley, Internat. Quarterly 10, 124; 12, 71; Plays of our Forefathers 166.

[2]) Vgl. Kamann, Quellen u. Sprache des York Plays, 5.

[3]) Vgl. Gayley, Internat. Quarterly 10, 124, 12, 71.

[4]) Vgl. die Ausführungen über das Noahspiel.

zyklus in bezug auf die Person des Herodes[1]) und in den verschiedenen Spielen des Weihnachtskreises im Yorkzyklus in bezug auf den Charakter Josephs.[2])

Eine gewisse Verselbständigung des Einzelspiels bedeutete es, wenn ein solches bei festlichen Gelegenheiten zur Belustigung der Stadtbewohner oder auch als Ehrung für hervorragende Persönlichkeiten der Stadt oder fürstliche Gäste aufgeführt wurde. Diese Gewohnheit war in England sehr verbreitet und ist besonders in den Urkundenbüchern von Chester öfter belegt, wo "single plays from the cycle were ... used for purposes of special entertainment".[3]) Bemerkenswert ist bei diesen Aufführungen von Einzelspielen des Chesterzyklus, daß für die meisten von ihnen ein "stationary place of performance" anzunehmen ist, während sie sich in bezug auf die eigentliche Bühne durchaus an die Technik der "normal English craft-cycles" anschließen, d. h. einen Pageant benutzen, der zu dem Ort der Aufführung hingefahren wurde. In dieser Weise fanden nach dem Zeugnis der Urkundenbücher von Chester folgende Aufführungen statt:

> "In 1488 was the Assumption before Lord Strange at the High Cross, ... in 1515 the Assumption again together with the Shepherds' play in St. John's Churchyard. In 1576 the Smiths had 'our plas' (the Purification) 'at Alderman Mountford's on Midsomer Eve'. Finally, in 1578, Thomas Bellin, mayor, caused the shepherds' play 'and other triumphs' to be performed at the high cross on the Roodee before the Earl of Derby ..."[4])

Eines von den für sich aufgeführten Einzelspielen wurde wie die Spiele bei der Aufführung des ganzen Kollektivmisteriums im Herumziehen an mehreren Stellen gegeben:

---

[1]) Vgl. Gayley, Internat. Quarterly 12, 80.

[2]) Vgl. ten Brink, Litg. II, 283.

[3]) Chambers II, 355; vgl. II, 130; vgl. Waterhouse, Non-cycle Plays XII f.

[4]) Chambers II, 355.

"In 1497 the Assumption before Prince Arthur at the Abbey gates and the High Cross".[1])

Auch von einzelnen Spielen des von den Zünften der Stadt Coventry gespielten Fronleichnamsspiels sind derartige Sonderaufführungen nachgewiesen, so 1565, als die Königin Elisabeth

"was honourably received by the Mayor and Citizens with many fair Shows and Pageants, viz; Att saint John's Church stood the Tanners pageant, att the Cross the Drapers pageant, att Littell parke street End the Smiths pageant, in Much park street End the Wavers pageant".[2])

Ob dabei die einzelnen Szenen wirklich aufgeführt wurden, was ich für wahrscheinlicher halte, oder nur als lebende Bilder gestellt wurden, läßt sich nach den urkundlichen Nachweisen nicht mit Bestimmtheit entscheiden. Möglicherweise sind auch beide Arten der Darstellung anzunehmen, wie bei den drei Spielen, die 1510 beim Besuch Heinrichs VIII. in Coventry aufgeführt wurden, und von denen zwei lediglich lebende Bilder waren, während das dritte im Gegensatze dazu ausdrücklich als „a goodly stage play" bezeichnet wird.[3])

Was die Aufführung einzelner biblischer Episoden in Reading betrifft, so verweise ich an dieser Stelle auf die weiter oben beigebrachten urkundlichen Nachweise.[4]) Allerdings haben wir es hier nicht mit Spielen zu tun, die wie die von Chester und Coventry einem vollständigen Zyklus angehören.

Aus Newcastle-upon-Tyne ist urkundlich bezeugt (1536), daß "the ordinance of the Goldsmiths requires their play [Kynges of Coleyn] to be given at their feast".[5]) Wenn sich auch keine weiteren Belege dafür beibringen lassen, so dürfen wir doch

---

[1]) Chambers II, 355.

[2]) Nach den "Ms. Annals" von Coventry, abgedruckt bei Th. Sharp, "A Dissertation on the Pageants and Dramatic Mysteries anciently performed at Coventry . . ." Coventry 1825, 158, vgl. 80, 77, 42, 80.

[3]) Vgl. Sharp a. a. O. 157; Chambers II, 362.

[4]) Vgl. S. 18f.

[5]) Chambers II, 385; vgl. Holthausen, Das Noahspiel von Newcastle . . . (Göteborg's Högskola's Årsskrift) 1897, 13.

annehmen, daß die Gepflogenheit der Goldschmiede von Newcastle, ihr Fronleichnamsspiel am Hauptfesttage der Gilde — höchstwahrscheinlich dem Namenstage ihres Schutzheiligen — im Kreise ihrer Zunftgenossen aufzuführen, auch bei vielen anderen Zünften geherrscht haben wird.

Durch eine solche Einzelaufführung, wie wir sie im vorhergehenden ckarakterisiert haben, wurde die jeweils dargestellte Episode ohne weiteres aus dem großen Zusammenhange der Weltheilsgeschichte herausgerissen.

Der Gang der Ereignisse wurde nicht bestimmt durch die Einreihung und Einfügung in jenen großen Zusammenhang, sondern hier stand die Hauptperson des Stückes, sofern dasselbe eine solche hatte, im Mittelpunkt, und die Handlung erschien mehr bestimmt und geleitet durch den Charakter und das Handeln des jeweiligen „Helden".[1]) Wenn wir ferner in Betracht ziehen, daß bei den Gelegenheiten, die derartige Einzelaufführungen veranlaßten, weniger die religiöse und erbauliche Seite der Spiele in Frage kam als die ästhetisch-belustigende, so werden wir nicht bezweifeln können, daß eine solche Lostrennung des Einzelspiels vom Gesamtzyklus eine gewisse Vermenschlichung des jeweils dargestellten Gegenstandes bedeutete.[2])

In den vorausgehenden Auseinandersetzungen haben wir, um die Bedeutung der englischen Aufführungstechnik für den Gesamtcharakter des Misteriums würdigen zu können, in erster Linie den Eindruck auf den Zuschauer berücksichtigt. Es kann jedoch keinem Zweifel unterliegen, daß auch die Tätigkeit der Misteriendichter, über deren Persönlichkeit so gut wie nichts bekannt ist, unter dem Einfluß der jeweiligen Aufführungsbedingungen stand, und daß die spezifisch englische „Einrichtung der Bühne notwendigerweise auf die Ausgestaltung des Dramas im großen sowohl wie im kleinen wirken mußte".[3]) Selbst die Verfasser der ältesten Spiele der erhaltenen Kollektivmisterien hatten bereits mit jenen Aufführungsbedingungen zu rechnen,

[1]) Vgl. J. A. Symonds, Shakespeare's Predecessors 145.

[2]) Vgl. F. E. Schelling, Elizabethan Drama 1, 27.

[3]) R. Froning 1, 273 (in bezug auf das deutsche mittelalterliche Drama); vgl. Creizenach, Gesch. d. n. Dr. 1, 282.

und wenn auch in den früheren Perioden der Geschichte des Misteriums das Interesse am Gesamtstoff etwas stärker gewesen sein wird als zu der Zeit, aus der die jüngeren Bestandteile der Kollektivmisterien stammen, so gab doch die Rücksicht auf die Art der Aufführung von Anfang an den Verfassern mehr oder weniger Veranlassung, der Dramatisierung der einzelnen biblischen Episode eine gewisse Abrundung zu verleihen. Nur so erklärt es sich, daß sich das englische Misterium „von Anfang an aus einer Vielheit kleiner an Umfang und Bedeutung verschiedener, in sich aber selbständiger Spiele zusammensetzte".[1]) Wenn auch zugegeben werden muß, daß sich die Abrundung und Selbständigkeit der Einzelspiele in vielen, vielleicht den meisten Fällen mehr auf äußerliche Momente beschränkt, so bietet doch bereits eine große Anzahl von ihnen eine auch innerlich vollkommen geschlossene Handlung und zeigt eine verhältnismäßig enge Konzentration um eine leitende Idee. Gayley, der unter diesem Gesichtspunkte die erhaltenen englischen Misterien beurteilt, kommt zu dem interessanten Schluß, daß "at least twenty of the individual plays have central motive, consistent action and well-rounded plot ... Indeed I think, a good case might be made for thirty. That would be to say that one fifth of the miracles of the great cycles were artistic units in themselves".[2])

So wird der Maßstab, den man an die englischen Misterien anlegen muß, um ihnen vom ästhetischen und dramatischen Standpunkt aus gerecht zu werden, in erster Linie das einzelne Spiel zu berücksichtigen haben, weniger aber die Gesamtkomposition. Würden wir diese ins Auge fassen, dann müßte notwendigerweise das Urteil sehr ungünstig ausfallen, denn es würde sich herausstellen, daß das englische Misterium in noch viel schärfer ausgeprägter Form als das französische — und auch das deutsche — die von Ebert an diesem getadelte Eigenschaft besitzt, nämlich daß es „aus einer Reihe von Szenen besteht, denen die dramatische Einheit durchaus fehlt, die viel-

---

[1]) ten Brink, Litg. II, 258.

[2]) Gayley, Representative English Comedies XXXV, vgl. XXXI.

mehr episch aneinandergereiht statt dramatisch verbunden sind".[1]) Ein derartiges Urteil würde aber von Voraussetzungen ausgehen, die für das englische Misterium nicht zutreffen, das infolge seiner ganzen Entwicklung nichts anderes sein wollte und konnte als eine Summe von mehr oder weniger unabhängigen Einzelszenen.

[1]) Ebert, Französische Tragödie, Gotha 1856, 58.

II. Die Entstehung und Entwicklung der alttestamentlichen Misterien.

Unsere Untersuchung soll im nächsten Kapitel darauf hinauslaufen, Material für die Geschichte der dramatischen Entwicklung der englischen alttestamentlichen Misterien zu gewinnen aus einer vergleichenden Betrachtung der vier erhaltenen großen Kollektivmisterien und der überlieferten Einzelmisterien, gleichgültig ob in diesen Reste verloren gegangener Kollektivmisterien oder von Anfang an selbständige Stücke vorliegen. Das Cornische Misterium, das in jeder Beziehung in der Geschichte der englischen geistlichen Spiele eine Sonderstellung einnimmt, wird nur ausnahmsweise zum Vergleich herangezogen werden.

Bei der Vergleichung der einzelnen Versionen werden wir zwei Faktoren in den Mittelpunkt der Untersuchung stellen und deren Entwicklung besonders ins Auge fassen, die Hauptperson und die Handlung. Im Anschluß an die Definition des ersten dieser beiden Begriffe hat R. M. Werner gegenüber den Ausführungen Heinzels eine einheitliche Entscheidung zu treffen versucht, zu der wir wegen ihrer prinzipiellen Bedeutung für die Kenntnis des Kunstcharakters der mittelalterlichen geistlichen Spiele zuvor Stellung nehmen müssen. In seiner „Beschreibung des geistlichen Schauspiels“ kommt Heinzel in mehreren Fällen zu dem Ergebnis, daß sich nicht immer feststellen lasse, wer in dem oder jenem Stück als Held anzusehen sei, oder daß „die Frage nach einem Helden vielfach verschieden beantwortet werden könne, je nach der Stellung, die der Gefragte zu den dargestellten Vorgängen einnimmt“.[1]) Zu den Stücken, die nach seiner Ansicht eine solche verschiedene Entscheidung zulassen, rechnet er unter anderen den Freisinger „Herodes“.[2]) Im An-

[1]) Beitr. zur Ästhetik 4, 181.

[2]) Abgedruckt bei Weinhold, Weihnachtsspiele und -lieder aus Süddeutschland und Schlesien, Graz 1853; vgl. Pauls Grundr. II², 328 f.

schluß an diese Auseinandersetzungen Heinzels sucht nun R. M. Werner eine einheitliche und prinzipielle Entscheidung der Frage nach dem Helden zu ermöglichen, indem er von Freytags Definitionen des Spiels und Gegenspiels[1]) ausgeht. Er ist der Meinung: „Wenn Freytags Ansicht von den beiden einander gegenüberstehenden Gruppen des Dramas, die er als Spiel und Gegenspiel unterscheidet, überhaupt richtig ist, dann muß sie selbst bei so primitiven dramatischen Gestalten zutreffen, als jener „Herodes sive magorum adoratio“ ist, ja wir können sagen, gerade an solchen Dramenembryonen müssen wir die Probe machen“.[2])

Dieser Auffassung können wir uns nicht anschließen. Die Freytagschen Definitionen sind abstrahiert worden von Dramen im wahren Sinne des Wortes, hinter denen die Individualität eines bewußt künstlerisch schaffenden Dichters steht, für den es einen bestimmten Begriff des Dramas und des Dramatischen gibt. Derartig gewonnene Definitionen dürfen wir m. E. nicht ohne weiteres auf jene „Dramenembryonen“ übertragen, die in vielen Fällen nicht mehr sind als „Umschmelzungen biblischer oder legendarischer Geschichten aus der erzählenden Form in eine dialogische“[3]) ohne Rücksicht auf den Stoff und Aufbau dieser „Geschichten“. Noch viel weniger aber können wir gar die Richtigkeit jener Definitionen an diesen Spielen „erproben“. Wenn wir die von der modernen Dramaturgie gewonnenen allgemeingültigen Gesetze dramatischer Technik bei der Würdigung der mittelalterlichen religiösen Spiele heranziehen, deren „Verfasser im allgemeinen nicht die Prätension hatten, ein Kunstwerk zu schaffen“,[4]) so kann dies m. E. nur in der Weise geschehen, daß wir versuchen, von den in Betracht kommenden fertigen Begriffen ausgehend, in analytischer Weise die Elemente der dramatisch-technischen Erscheinungen, aus denen jene abstrahiert wurden, in den Misterien festzustellen. Dagegen dürfen wir nicht

[1]) Technik des Dramas (9. Aufl.) 93 ff.

[2]) Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Festgabe für Heinzel. Weimar 1898, 9 f.

[3]) Creizenach, Gesch. d. neueren Dramas 1, 211.

[4]) Gesch. d. n. Dr. 1, 210; vgl. Cambr. Hist. of Eng. Lit. 5, 43.

die jenen Begriffen entsprechenden konkreten Erscheinungen bereits vollkommen entwickelt in den genannten Spielen voraussetzen.

Es muß zugegeben werden, daß sich die weiter oben genannten Freytagschen Definitionen auf den von W. zum Ausgangspunkt seiner Ausführungen genommenen Freisinger „Herodes“ anwenden lassen, indem von Herodes z. B. ohne weiteres in der Tat gilt, daß er „vom Aufleuchten eines Eindrucks bis zu leidenschaftlichem Begehren und zur Tat“ geführt wird. Dabei darf jedoch nicht vergessen werden, daß die jenem Spiel zugrunde liegende Stoffabel bereits einen durchaus dramatischen Aufbau besitzt: Herodes, im sicheren Besitze der Macht, erfährt von einem neuen Könige, der ihn stürzen werde; er bemüht sich, diesem Schicksal zu entgehen, indem er zunächst durch die Weisen Erkundigungen einziehen lassen will, und als dies erfolglos ist, alle Kinder tötet. Für das mittelalterliche religiöse Drama ist mit diesem Einzelfall jedoch noch nicht die Allgemeingültigkeit jener Definitionen nachgewiesen, und die Beweisführung Werners wird wenig gestützt, wenn er im weiteren Verlauf seiner Ausführungen das über den Freisinger „Herodes“ Gesagte an Dramen erläutert, die mit diesem nicht im entferntesten auf eine Stufe gestellt werden können, Werken von Plautus, Sophokles, Lessing, Schiller, Hebbel.

Wenn wir den Misterien gerecht werden wollen, in denen in vielen Fällen überhaupt nicht von zwei sich einander gegenüberstehenden Gruppen von Personen die Rede sein kann, deren Personen oft weiter nichts tun, als dem Zuschauer über irgendeinen Vorgang episch berichten oder in Worte kleiden, was sie vor seinen Augen ausführen, so werden wir, um aus der Zahl der Personen die Hauptperson festzustellen, nach allgemeineren charakteristischen Merkmalen fragen müssen, als sie die scharf begrenzte Definition Freytags zu gewinnen vermag.

Eine allgemeinere Fassung des Begriffes der Hauptperson enthält die von Heinzel aus der Betrachtung der geistlichen Spiele heraus aufgestellte Definition, nach der der Held „eine Person ersten Ranges ist, die beträchtlich mehr und Wichtigeres d. i. dem Publikum Nähergehendes sagt, tut oder leidet als alle

übrigen Personen".[1]) Wenn diese Definition auch nicht ausschließlich eindeutige Entscheidungen der Frage nach der Hauptperson ermöglicht,[2]) so ist sie doch damit für die geistlichen Spiele nicht weniger allgemeingültig als die von Freytag für das Drama höheren Stils gewonnene, die selbst für so vollendete Kunstwerke wie den „Don Carlos" eine verschiedene Antwort auf jene Frage zuläßt.[3])

1. Das Prophetenspiel und die Entstehungsgeschichte der alttestamentlichen Misterien.

Bevor wir uns zur Betrachtung der einzelnen Spiele wenden, gehen wir noch kurz auf die Entstehung und Entwicklung der alttestamentlichen Misterien in ihrer Gesamtheit ein. M. Sepet hat in seiner grundlegenden Untersuchung „Les Prophètes du Christ"[4]) trotz verhältnismäßig beträchtlicher Lückenhaftigkeit des in der Hauptsache aus französischen Misterien geschöpften Materials überzeugend nachgewiesen, daß die alttestamentlichen Szenen der Misterien sich in letzter Linie aus einer primitiven Dramatisierung liturgischen Charakters der bekannten dem Augustinus zugeschriebenen Predigt „Vos inquam convenio, ô Judei" entwickelt haben, die in der mittelalterlichen katholischen Kirche eine der am Weihnachtstage zu verlesenden Lektionen bildete. Die ganze Anlage dieser Predigt forderte geradezu zur Dramatisierung heraus. Augustin bringt den Juden, die die göttliche Sendung Christi anzweifeln, „Zeugnisse" für das Kommen des Erlösers aus ihrem eigenen Gesetz, indem er eine Reihe von alttestamentlichen Propheten sprechen läßt. Gleichsam als ob diese in Person anwesend seien, fordert er sie auf: „Dic, Ysaia, testimonium Christi"; „Dic et tu, Jheremia, testimonium Christi", und die Antwort gibt er, indem er jedesmal die auf den Messias bezügliche Weissagung des betreffenden

---

[1]) Heinzel, Beitr. z. Ästhetik 4, 181.

[2]) Heinzel a. a. O. 181.

[3]) Technik des Dramas 264.

[4]) Bibliothèque de l'école des Chartes, 6ième série, Tome III (1867) 1 ff., 211 ff.; Tome IV 105 ff., 261 ff.

Propheten folgen läßt: „Ecce, inquit, virgo in utero concipiet et pariet filium . . .“[2])

Um dieser Predigt die primitivste Form einer dramatischen Handlung zu geben, brauchte man sie nur mit verteilten Rollen sprechen zu lassen, indem je eine Person die Rolle eines Propheten übernehmen mußte. Daß eine derartige Entwicklung in der Tat stattgefunden hat, dafür bringt Sepet Belege aus dem französischen Misterium bei.

Bald beschränkte man sich nicht mehr darauf, alle Propheten der Reihe nach auftreten und lediglich ihre messianische Weissagung rezitieren zu lassen. Es bildete sich um den einen oder andern von ihnen eine kleine dramatische Szene, indem der Prophet in der Umgebung von Personen und in Handlungen auftrat, die für ihn besonders bezeichnend und in der biblischen oder legendarischen Überlieferung mit seinem Namen verknüpft waren. Ein charakteristisches Beispiel: Auf die Aufforderung hin, für Christus zu zeugen, rezitiert die Mehrzahl der in einem Spiel aus Rouen auftretenden Propheten jeder seine Weissagung in den Worten der Vulgata. Als die gleiche Aufforderung jedoch an Nebukadnezar ergeht, antwortet dieser nicht sogleich mit der ihm in den Mund gelegten Prophezeiung, sondern es wird zunächst die ganze Situation vorgeführt, die mit der Weissagung des Königs in der Bibel verknüpft ist, die Szene von den drei Männern im feurigen Ofen: Mit Nebukadnezar treten zwei „armati“ auf, die auf seinen Befehl drei „pueri“ auffordern, ein Götzenbild, das ihnen vorgehalten wird, anzubeten. Da diese sich jedoch weigern, werden sie in den Feuerofen gesperrt, wo sie das „Benedicamus“ anstimmen. Daraufhin wendet sich der König zu ihnen und trägt nun seine Weissagung vor: „Ecce, ego video quatuor viros . . .“

Je mehr nun derartige kleine „Dramen im Drama“ an Umfang und Zahl zunahmen, desto mehr fielen sie aus dem Gesamtzusammenhang des Prophetenaufzugs heraus und gewannen an selbständiger Bedeutung. Die Folge davon war, daß man sie schließlich aus dem Prophetenspiel ausschied und zu selbständigen

[2]) Zitiert nach dem Abdruck der Predigt bei Sepet a. a. O. III, 3.

Stücken machte. Auf diese Weise entstanden zwei altfranzösische Danielspiele, dasjenige des Hilarius, eines Schülers von Abälard, und ein anderes, dessen Hs. aus Beauvais stammt, und die gleiche Entstehungsgeschichte hat die Mehrzahl der alttestamentlichen Szenen.[1]) Wenn sich einige von diesen in ihrem Kern nicht bis auf die pseudo-augustinische Predigt zurückführen lassen, so erklären sie sich zum Teil daher, daß man schon in früher Zeit nicht bei der durch Augustin eingeführten mit Moses beginnenden Reihe der Propheten stehen blieb, sondern chronologisch rückwärts schreitend noch andere Personen des Alten Testaments hinzunahm,[2]) deren Reden oder Handeln in irgendeiner Weise auf den Messias gedeutet werden konnte. So wurde der Sündenfall, die Geschichte von der Sintflut, die Ermordung Abels und die Opferung Isaaks in den Stoffkreis der Misterien hereingezogen, und die Schriften der Kirchenväter und die mittelalterliche Bibelexegese, für die das Alte Testament in seiner Gesamtheit nichts weiter als das Vorbild, die Präfiguration des neuen ist,[3]) halfen mit ihren Erklärungen Beziehungen herstellen, die der biblische Text nicht ohne weiteres erkennen läßt.

Nach den Ausführungen Sepets könnte es den Anschein haben, als sei in Frankreich die Heimat des Prophetenspiels[4]) und damit der Ausgangspunkt für die Dramatisierung alttestamentlicher Stoffe überhaupt zu suchen. Eine endgültige Entscheidung dieser wichtigen Frage trifft jedoch Sepet nicht, sondern er läßt eine zweifache Möglichkeit offen[5]): „Des son apparition dans la liturgie, elle (gemeint ist die primitivste Dramatisierung der pseudo-augustinischen Predigt) acquit une grande popularité et se répandit en peu d'années dans un grand nombre de diocèses et de monastères, ou plutôt, le sermon des Prophètes du Christ... donna naissance, dans beaucoup d'endroits en même temps, à de petits drames, sinon identiques, au moins analogues, puisqu'ils

---

[1]) Vgl. Ungemach, Münch. Beitr. 1, 164f.

[2]) Vgl. Sepet a. a. O. IV, 119.

[3]) Vgl. Juleville 1, 208; Weber, Geistl. Schauspiel und kirchl. Kunst 1.

[4]) Vgl. Weber a. a. O. 50.

[5]) Vgl. Weber a. a. O. 43.

sortaient de la même source et se développaient suivant les mêmes lois".[1]) Von diesen beiden Vermutungen sucht nun Weber durch Beibringen von Belegen aus der bildenden Kunst die letztere als richtig zu erweisen, wonach also etwa gleichzeitig und unabhängig an verschiedenen Orten die Dramatisierung der augustinischen Predigt erfolgte.[2])

Wir haben im vorhergehenden den Gedankengang der Ausführungen Sepets besonders hervorgehoben, weil einmal „die sich daraus ergebenden Tatsachen auch für das englische Drama von größter Wichtigkeit sind",[3]) ferner aber, weil sich gerade aus den englischen Prophetenspielen einiges Material gewinnen läßt, das die von Sepet aufgestellte Entwicklungsreihe in willkommener Weise bestätigt und ergänzt. Da die Entwicklungsgeschichte des Prophetenspiels von prinzipieller Bedeutung für die Entstehung der alttestamentlichen Misterien in ihrer Gesamtheit ist, so nehmen wir seine Betrachtung hier voraus.

Ein eigentliches Prophetenspiel fehlt von den englischen Kollektivmisterien nur dem Zyklus von York. Allerdings besitzt auch dieser eine Zusammenfassung der verschiedenen Aussprüche der Propheten, und zwar wird sie als Prolog dem ersten neutestamentlichen Stück "The Annunciation, and Visit of Mary to Elizabeth"[4]) vorausgeschickt. Die einleitenden Worte des

---

[1]) a. a. O. III, 211 f.

[2]) a. a. O. 43, 50 ff. Die von Ungemach an die Ausführungen Sepets geknüpfte Folgerung: „Wenn die Coventry und Towneley Plays die Reihe ihrer alttestamentlichen Stücke übereinstimmend mit einem Prophetenaufzug beschließen, der gewissermaßen alle vorausgehenden Spiele noch einmal zusammenfaßte, so ist dies nach dem bisher Gesagten nur als ein Beweis für den Einfluß Frankreichs auf das englische Misterium anzusehen" (a. a. O. 165), wird damit natürlich hinfällig. Zugleich aber wird dadurch für die Lösung der bisher immer noch nicht in befriedigender Weise beantworteten Frage nach dem gegenseitigen Verhältnis der englischen und französischen Misterien ein wichtiges Beweismoment gewonnen, das für die selbständige Entwicklung der englischen spricht.

[3]) Ungemach a. a. O. 165.

[4]) Ungemach (a. a. O. 166) gibt dem Stück noch den ihm von L. T. Smith (York Plays 93) irrtümlich beigelegten, von Kamann (a. a. O. 8 Anm.) jedoch bereits berichtigten Titel "Visit of Elizabeth to Mary".

Prologsprechers erklären den inneren Zusammenhang zwischen Altem und Neuem Testament:

Lord God, grete meruell es to mene,
Howe man was made with-outen mysse,
And sette whare he sulde euer haue bene
Withouten bale, bidand in blisse.
And howe he lost þat comforth clene,
And was putte oute fro paradys.
— — — — — — — — — — — —
And howe they lay lange space
In helle lokyn fro lyght,
Tille god graunted þam grace
— — — — — — — — — — — —
þan is it nedfull for to neven,
How prophettis goddis counsailes kende.[1])

Darauf werden nacheinander eine Reihe messianischer Weissagungen, wohl mehr nach dem Gedächtnis als an der Hand des Vulgatatextes,[2]) lateinisch zitiert und in englischen Versen erklärt. Eine auffällig scharfe Betonung erfährt dabei die Person der Jungfrau Maria und ihre unbefleckte Empfängnis. Selbst eine Prophezeiung wie die Jesaias 11, 1: „Et egredietur Virga de Jesse et flos de radice ejus ascendet" wird auf die Gottesmutter gedeutet:

A wande sall brede of Jesse boure;
— — — — — — — — — — — —
Upponne þat wande sall springe a floure,
— — — — — — — — — — — —
That wande meynes untill us
þis mayden, even and morne
And þe floure is Jesus.[3])

Was die Stellung dieses Prologs in der Entwicklungsgeschichte des Prophetenspiels betrifft, so haben wir in ihm nicht das Produkt einer spontanen Weiterbildung der augusti-

[1]) York Plays, Spiel XII, v. 1 ff.
[2]) Vgl. Kamann a. a. O. 8, 10.
[3]) York Plays a. a. O. 76 ff.

nischen Predigt, sondern eine spätere Interpolation vor uns, die mit der ausgesprochenen Absicht eingefügt wurde, eine Überleitung vom Alten zum Neuen Testament zu gewinnen, nachdem sich die Urfassung des Prophetenspiels in die Gruppe der alttestamentlichen Spiele aufgelöst hatte. Die späte Entstehung des Prologs wird durch eine im 16. Jahrhundert neben die erste Zeile geschriebene Randbemerkung: „Doctor, this matter is newly mayde, wherof we haue no coppy“[1]) erwiesen.

Nahe Verwandtschaft mit der Urform des Prophetenspiels zeigt das VII. Spiel des Ludus Coventriae. Die Zahl der auftretenden Propheten hat gegenüber dem Sermo eine bedeutende Erweiterung erfahren: Während Moses, um den sich eine selbständige Szene gebildet hatte, sowie (die Heiden?) Vergil, Nebukadnezar und die Sibylle und die Propheten des Neuen Testaments ausgeschieden sind, sind eine Reihe von Königen aus dem Hause Davids „nach dem Geschlechtsregister von I. Chron. 3, 10—14 eingefügt, außerdem sind noch Hesekiel als letzter der vier großen Propheten und fast alle kleinen Propheten hinzugekommen“.[2]) Die Technik des Spiels steht auf sehr niedriger Stufe: Jeder der Propheten nennt zuerst seinen Namen:

I am the prophete callyd Isaye.

— — — — — — — — — —

I am David, of Jesse rote.

Nicht weniger als 27 Propheten treten auf. Aber nicht jeder bringt in seiner Rede — in den meisten Fällen nur eine vierzeilige Strophe lang — eine neue Weissagung vor: einige geben schon vorgetragene Prophezeiungen mit andern Worten wieder, andere bekräftigen die Reden ihrer Vorgänger oder fassen deren mehrere in eine neue Prophezeiung zusammen.[3])

Auf einer andern Entwicklungsstufe, dabei aber deutlich in nahem Verwandtschaftsverhältnis zur augustinischen Predigt, steht der „Processus Prophetarum“ der Towneley Plays. Trotz der fragmentarischen Überlieferung dieses Stückes — 234 Verse —

---

[1]) L. T. Smith, York Plays 93 Anm. 1.
[2]) Falke a. a. O. 30.
[3]) Vgl. Falke 31 f.

erlaubt doch der erhaltene Teil genügende Schlüsse auf seinen Gesamtcharakter. Das Fragment umfaßt die Reden von Moses, der die Reihe der Propheten eröffnet (1—90), David (91—162), Sibilla propheta (163—216) und bricht in der Rede Daniels (217—234) ab. Die Anlage ist die gleiche wie in der älteren Form des Prophetenspiels überhaupt; die verschiedenen Prophezeiungen werden unvermittelt von den einzelnen Propheten vorgetragen. Die einzelnen Rollen haben jedoch im Vergleich zum Ludus Coventriae, in welchem sie in Umfang und Gesamtcharakter der Urform des Prophetenspiels noch näher stehen, bedeutende Erweiterungen erfahren. Auf die spontane Entwicklung des Towneley "Processus Prophetarum" aus der augustinischen Predigt weisen deutlich die dieser entnommenen lateinischen Einleitungsworte der verschiedenen Prophezeiungen. Die in jedem Fall darauffolgenden englischen Verse enthalten in ihrem Kern eine Umschreibung jener lateinischen Worte; daneben aber bringen sie z. T. neue Motive und Einzelzüge, die sich nicht auf den Sermo zurückführen lassen.

Moses beginnt seine Rede und damit das ganze Stück mit den Worten:

Prophetam excitabit deus de fratribus vestris;
Omnis anima, que non audierit prophetam illum, exterminabitur
de populo suo;
Nemo propheta sine honore nisi in patriâ suâ.[1])

Der Inhalt dieser Zeilen wird dann weiter ausgeführt und ergänzt in den ersten fünf Strophen: „Infolge von Adams Fall mußte er und "all his blode" in die Hölle wandern; zu ihrer aller Befreiung wird Gott einen Propheten erstehen lassen; wer diesen nicht hört, wird geächtet werden. Er wird viele Wundertaten vollbringen, und alle, die in der Wahrheit wandeln, wird er erretten". Der Zusatz „Nemo propheta sine honore, nisi in patria sua" wird lediglich in englischer Übersetzung und zusammenhanglos an das Vorhergehende angefügt. Darauf folgt ein scharfer Gedankeneinschnitt, der auch schon äußerlich dadurch besonders hervorgehoben wird, daß Moses noch einmal eine Auf-

[1]) Towneley Plays, Spiel VII.

forderung um Gehör an die Zuschauer richtet, wie sie in der Regel nur zu Anfang eines Stückes erscheint:

herkyns all, both yong and old!
God that has all in wold,
Gretys you bi me;
— — — — — — — — —[1])

Darauf folgt die Verkündigung der zehn Gebote. Die Form, in der sie vorgetragen werden, ist lediglich eine Übertragung der Prosafassung der Vulgata in englische Verse, wobei dem Reim und der Versfüllung zuliebe hier und da nichtssagende Flickwörter und -sätze eingeschoben werden. Zum Schluß betont Moses noch einmal:

Thise wordis, I say, ar no les;[2])

um dann seinen Namen zu nennen und sich von den Zuschauern zu verabschieden:

My name is callyd moyses;
And haue now all good day![3])

Als nächster in der Reihe der Propheten tritt David auf und zitiert zunächst lateinisch die Worte: „Omnes reges adorabunt eum, omnes gentes seruient ei“. Seine englischen Verse heben ähnlich denen des Moses mit einem Aufruf an die Zuhörer an:

herkyn all that here may,
And perceyf well what I shall say,
And with righ[t]wisnes.
loke ye put it not away,
Bot thynk theron both nyght and day,
ffor it is sothfastnes.[4])

---

[1]) Towneley Plays, Spiel VII, v. 31 ff. Damit vergleiche man den Anfang der englischen Verse des ganzen Stückes:

All ye folk of israell,
herkyn to me! I will you tell
Tythyngis farly goode;

[2]) Ebd. 88.
[3]) Ebd. 89 ff.
[4]) Ebd. 91 ff.

Nachdem er dann seinen Namen genannt:

Jesse son, ye wote I am;
Dauid is my right name
— — — — — — — — — — —[1])

weist er nach der Art der zeitgenössischen Romanzendichter mit besonderem Nachdruck auf die Bedeutung seiner Worte hin:

As god of heuen has gyffyn me wit,
shall I now syng you a fytt,
With my mynstrelsy;
loke ye do it well in wrytt,
And theron a knot knytt,
ffor it is phrophecy.[2])

Erst in der vierten Strophe seiner Rede kommt er auf den Messias zu sprechen: „Er wird alles retten, was verloren ist, und dann wieder zu Gott zurückkehren. Er wird König über alle sein, und Könige werden ihm zu Füßen fallen und ihm reiche Geschenke bringen. Geistliche und Laien wird er erleuchten; bis er kommt, müssen wir alle in die Hölle wandern".

Den Schluß von Davids Rede bildet eine Strophe, die, wie Pollard sehr treffend bemerkt, „geradeswegs aus einer Romanze stammen könnte"[3]):

Now haue I songen you a fytt;
loke in mynd that ye haue it,
I rede with my myght;
he that maide us all with his wytt,
sheld us all from hell pytt,
And graunt us heuen lyght![4])

Die nun folgende Weissagung der Sibylle wird durch die drei ersten Verse der augustinischen Fassung eingeleitet:

Judicii signum tellus sudore madescit,
E celo rex adveniet per secla futurus,
Scilicet in carne presens ut iudicet orbem.

---

[1]) Ebd. 97 f.

[2]) Ebd. 103 ff.

[3]) Pollard, Towneley Plays XXVII; P. zählt an dieser Stelle die Strophe irrtümlicherweise als 26 (statt 27); vgl. ebd. S. 61.

[4]) Towneley Plays, Spiel VII, v. 157 ff.

Was den Anfang der englischen Umschreibung betrifft, so ist auch hier wieder auf deren prologartigen Charakter zu verweisen:

Who so wyll here tythyngis glad,
of hym that all this warld made,
here me wytterly!
Sibill sage is my name;
Bot ye me here, ye ar to blame,
My word is prophecy.[1])

Während nun die Reden der übrigen Propheten, abgesehen von der Umschreibung der vorausgeschickten lateinischen Worte, meist ganz allgemein gehaltene Phrasen über das Kommen des Messias enthalten, folgen die Verse der Sibylle bis zum Schluß zum Teil mit wörtlichen Anklängen dem nicht in unser Spiel aufgenommenen Teil der Weissagung der Sibylle in der augustinischen Predigt. Nachdem Adams Sünde als Ursache alles menschlichen Unglücks hingestellt worden ist, ist die Rede vom Kommen des „neuen Königs“ am jüngsten Tage: „Er wird über alle Welt zu Gericht sitzen; jedermann muß dazu erscheinen und wird den König samt seinen Heiligen in Fleisch und Bein vor sich sehen. Feuer wird diese Mittelerde, und alles was darauf ist, die Gewässer und das Meer, verbrennen. Berg und Tal werden zusammenstürzen, und alles wird eben werden. Trompeten werden ertönen, und kein Mensch wird sie ohne Schrecken vernehmen. Der Höllenrachen wird sich auftun und die Zähne fletschen; die Böses getan haben, müssen zur Hölle wandern, die Gerechten kommen in den Himmel“. Daran knüpft die Sibylle die Mahnung:

Therfor, I rede ilk a man,
Kepe, as well as he can,
ffro syn and fro mysdede;

und die Abschiedsworte:

My prophecy now haue I told;
God you saue, both yong and old,
and help you at youre nede![2])

---

[1]) Towneley Plays, Spiel VII, v. 163 ff.
[2]) Ebd. 211 ff.

Es folgt nun das Bruchstück der Prophezeiung Daniels, eingeleitet durch die Worte der augustinischen Predigt: „Cum venerit Sanctus Sanctorum cessabit uncio vestra“. Die folgenden englischen Strophen ergehen sich in einem erneuten Hinweis auf die durch Adams Sünde verursachte Verdammnis der Menschen, die schließlich Gottes Mitleid erregt und in ihm den Entschluß wachgerufen habe, seinen Sohn auf die Erde zu senden, der von einer Jungfrau geboren werden solle. Hier bricht das Fragment ab.

In der Entwicklungsreihe des Prophetenspiels dürfte unser Stück nach dem entsprechenden des Ludus Conventriae zu setzen sein. Während aber in diesem die weitere Ausgestaltung vor allem auf die Einführung einer immer größeren Anzahl von Propheten hinausläuft, hat es nach der ganzen Anlage des Towneley Play den Anschein, als sei man hier nicht über die Reihe der durch den Sermo gegebenen Propheten hinausgegangen. Dagegen haben jedoch die einzelnen Rollen, von den Fassungen der augustinischen Predigt ausgehend, an Umfang und Inhalt bedeutende Erweiterungen erfahren und sind zu Monologen von beträchtlicher Länge geworden: der des Moses umfaßt 90, der Davids 72, der der Sibylle 54 Verse. Prologartige Einführung und formelhafte, zum Schluß an die Zuschauer gerichtete Abschieds- und Segenswünsche geben jedem einzelnen der drei vollständig erhaltenen Monologe eine äußere Abrundung, wie wir sie bei manchem selbständigen Spiel vermissen.

Das Prophetenspiel der Chester Plays trägt den Titel: „Pagina Quinta de Mose et Rege Balaak et Balaam Propheta“. Als sich Ungemach bei Gelegenheit seiner Quellenuntersuchung über den Aufbau dieses Stückes äußerte,[1]) lag ihm nur die ältere, auf der Hs. W beruhende Ausgabe Wrights vor, in der das Spiel nur die Gesetzgebung und die Balaamepisode umfaßt. Neue Gesichtspunkte für die Beurteilung und Würdigung des Stückes ergeben sich, seitdem Deimling in seiner Ausgabe, der die Hs. H zugrunde gelegt ist, vor allem den bei Wright fehlenden wichtigen Aufzug der Propheten beibringt.[2])

---

[1]) Münch. Beitr. 1, 164 ff.

[2]) Vgl. Utesch, Quellen der Chester Plays 11. U. bemerkt dazu richtig: „Ungemachs Ausführungen (p. 166): Wenn die Ch.-Sammlung ... einer solchen

Von besonderem Interesse ist die Tatsache, daß gerade unser Spiel dasjenige der ganzen Sammlung ist, in dem die verschiedenen Hss. der Chester Plays — auf der einen Seite H, auf der andern Seite die Gruppe der drei übrigen B h W — am weitesten voneinander abweichen.[1]) Wenn wir daneben den Umstand heranziehen, daß alle vier Hss. aus der Zeit von 1592 bis 1607[2]) stammen, so können wir die bemerkenswerte Beobachtung machen, daß unser Prophetenspiel noch zu einer Zeit, als die Misterien bereits dem Aussterben nahe waren, die Möglichkeit und die Spuren einer Weiterentwicklung aufweist, die bei den übrigen Spielen des Zyklus bereits zu einem gewissen Abschluß gekommen war, als die Hss. angefertigt wurden.

Die Fassung der Hss. BhW enthält im ersten Teile die in verstechnischer Hinsicht einige Nachlässigkeit verratende Gesetzgebungsszene, im zweiten Teile die scharf von jener getrennte sorgfältiger durchgeführte Balaamepisode, die Haupthandlung des Stückes.[3])

Im Gegensatz zu allen übrigen Versionen der erstgenannten Szene, in denen Moses die einzelnen Vorschriften des ihm von Gott zuvor übergebenen Gesetzes verkündet, trägt hier im Chester Play Deus selbst die zehn Gebote vor, und Moses erklärt darauf dem Volke Israel ihre Bedeutung, wobei er vor allem die Wichtigkeit der Sabbatsfeier betont.[4])

Zusammenfassung entbehrt, so erklärt sich das nur aus dem Umstande, daß das letztere Kollektiv sich einer französischen Vorlage bedient hat, in welcher bereits an Stelle der früheren Rezitationen die "drames séparés" getreten waren; . . ." sind somit hinfällig geworden.

[1]) Vgl. Deimling, Chester Plays XIX ff.

[2]) Ebd. VII.

[3]) Vgl. Ungemach a. a. O. 174.

[4]) Dieser Zug stammt vielleicht aus Comestor (vgl. Ungemach a. a. O. 173), während die Einzelausführung engen Anschluß an Exod. XXXV, 1—6 zeigt. — Die Verschiebung der Verse 49—64 und 65—88, die ein unvermutetes Abbrechen der ganzen Szene herbeiführt (vgl. Ungemach a. a. O. 174), ist m. E. lediglich durch die im Anschluß an die Worte des Expositors v. 89 f.:

But afterwards sone, leeve ye me,
other tables of stone made he,

(vgl. Anm. zu v. 81 f.) erfolgte Einfügung der zweiten Übergabe des Gesetzes an Moses (vgl. Anm. zu v. 88) veranlaßt worden.

Durch den prologartigen Charakter der folgenden Auftrittsrede Balaaks[1]) wird der Schluß nahegelegt, daß die Balaamepisode „ursprünglich wohl ein eigenes Stück war".[2]) Die Darstellung folgt ziemlich genau, z. T. sogar mit wörtlicher Anlehnung, Num. XXII—XXV[3]): Balaam soll auf das Geheiß des Moabiterkönigs Balaak die Kinder Israel verfluchen. Infolge göttlicher Eingebung segnet er diese jedoch, und seine Worte gipfeln schließlich in der Weissagung: „Orietur Stella ex Jacob, et exurget homo de Israell, et confringet omnes duces alieginarum, et erit omnis terra professio eius"; in zwei englischen Strophen wird der Sinn dieser Worte erklärt:

Now one thinge I will tell you all,
hereafter what shall befall:
a starre of Jacob springe shall,
A man of Israell.
He shall overcome and haue in band
all Kinges, dukes of strang land,
and all the world haue in his hand,
as lord to dight and deale.[4])

Entrüstet will darauf Balaak die Verhandlungen mit Balaam abbrechen. Dieser aber hält ihn zurück und rät ihm nun, die Israeliten dadurch unschädlich zu machen, daß er die schönsten Frauen seines Landes zu ihnen schickt und sie zu Wohlleben und Götzendienst verführen läßt. Der „Doctor" berichtet dann, wie dieses Mittel mit Erfolg angewendet wird, wie aber auch bald darauf die abtrünnigen Israeliten von dem Gott treu gebliebenen Phineas erschlagen werden, der schließlich auch Balaam tötet. „Damit hat die Handlung des Stückes ihre Lösung und zugleich ihr Ende gefunden."[5])

In der Fassung der Hs. H ist in der Gesetzgebungsszene als neue Person der Princeps Sinagogæ eingeführt worden, der

---

[1]) v. 89ff.
[2]) Ungemach a. a. O. 174f.; vgl. Utesch 11.
[3]) Vgl. Ungemach a. a. O. 175.
[4]) Chester Plays (ed. Deimling), Spiel V, v. 289ff.
[5]) Ungemach a. a. O. 192.

das Volk Israel vertritt und für dieses spricht. Die zweite Anfertigung der Gesetzestafeln wird hier nur vom Expositor in seiner zusammenfassenden Erklärung erwähnt, nicht aber wie in BhW auch szenisch vorgeführt.

Wichtigere Abweichungen weist die Balaamszene auf. Daß die in BhW durch 39 interpolierte Verse getrennten Halbstrophen 113—116 und 117—120 ursprünglich in der Tat vereinigt waren, wird durch die Fassung der Hs. H, in der sie zusammen eine Strophe bilden, erwiesen und damit die Vermutung Ungemachs vollkommen bestätigt.[1])

Die entwicklungsgeschichtlich bedeutsamste Abweichung der Hs. H von der Gruppe BhW ist jedoch der in jener überlieferte Aufzug der Propheten.[2]) Mit der oben angeführten Weissagung[3]) ist in H das Ziel und der Schluß der Balaamepisode erreicht, und es folgen nun nacheinander die Prophezeiungen von Jesaias, Hesekiel, Jeremias, Jonas, David, Joel und Micha, die sich in formeller Hinsicht eng an die Weissagung Balaams anschließen.

Die Fassung H läßt sich also entwicklungsgeschichtlich auf eine Stufe stellen mit jenem älteren Spiel aus Rouen,[4]) das in seiner ganzen Anlage die Form des Prophetenaufzugs zeigt, in dem sich jedoch aus den Rollen Nebukadnezars und Balaams „kleine Dramen im großen Drama“ entwickelt haben, die sich in den Gesamtverlauf genau so einfügen wie die Weissagungen eines jeden der übrigen Propheten. Einen Unterschied von dieser Anlage weist das Chester Play insofern auf, als hier die neugebildeten „Dramen im Drama“ nicht mehr an der ihnen durch die Rollen ihrer Hauptpersonen in der Reihe der Propheten angewiesenen Stelle stehen, sondern an den Anfang des ganzen Stückes gerückt worden sind.

Besondere Beachtung verdient die Entwicklung der Gesetzgebungsszene in den verschiedenen englischen Kollektivmisterien. Von Stufe zu Stufe läßt sich an ihr verfolgen, wie sich aus der dramatischen Ausgestaltung der augustinischen Predigt heraus

[1]) Ungemach a. a. O. 178.
[2]) v. 297—432.
[3]) v. 289 ff.
[4]) Vgl. Sepet a. a. O. III, 213 ff.

allmählich auch solche Szenen und schließlich selbständige Spiele entwickelten, die, wenigstens was ihren Wortlaut betrifft, sich in ihrem Kern nicht auf jene Predigt zurückführen lassen. Alle andern bisher aus dem Sermo hergeleiteten Szenen bezw. Spiele: die beiden französischen Danielspiele, die Nebukadnezars und die Balaamszene des Prophetenspiels aus Rouen und die Balaamepisode der Chester Plays, wenigstens in der Fassung H, stimmen darin überein, daß in ihnen das Ziel und der Höhepunkt der Handlung die Verkündigung einer messianischen Weissagung ist. Die Szenen sind also sozusagen Umschreibungen im weitesten Sinne des Wortes jener Weissagungen, sie führen die biblischen Situationen vor, in denen die Prophezeiungen ausgesprochen wurden. Anders verhält es sich jedoch mit der Gesetzgebungsszene. Ihre Ausgestaltung berührt sich in keinem Punkte mit der Prophezeiung des Moses in der augustinischen Predigt, sondern dürfte vielmehr im letzten Grunde durch ein äußeres szenisches Mittel, die dem Moses als stehendes Attribut beigegebenen Gesetzestafeln, angeregt worden sein. Wie es für die mittelalterliche bildende Kunst Regel war, Moses mit den beiden Tafeln in den Armen darzustellen, so schreibt auch bereits eine Bühnenanweisung zum Prophetenspiel aus Rouen vor: "Moïse tient d'une main les tables de la loi ouvertes . . .", obgleich die Tafeln mit seiner Prophetenrolle nichts zu tun haben. Die Bedeutung der Gesetzestafeln für das Alte sowohl wie für das Neue Testament dürfte die Veranlassung gegeben haben, ihren Inhalt von Moses neben seiner Prophezeiung des Messias vortragen zu lassen, wie es im Processus Prophetarum der Towneley Plays geschieht: die Aufzählung der zehn Gebote wurde unvermittelt an die Weissagung angeschlossen. Im weiteren Verlauf der Entwicklung wurde die Verkündigung des Gesetzes zu einer kleinen Szene ausgestaltet, indem neben Moses noch Gott eingeführt wurde, der jenem die beiden Tafeln überreicht oder ihm mündlich die Gebote vorträgt, während Moses ihren Inhalt den Israeliten vermittelt oder erklärt. Diese Entwicklungsstufe wird durch die Chester Plays vertreten. Den letzten Schritt in der Weiterentwicklung tut der Ludus Coventriae, der die Gesetzgebung, nachdem sie durch Hinzunahme der Erscheinung

Gottes im feurigen Busch stoffliche und szenische Bereicherung erfahren hatte, aus dem Prophetenspiel herausnimmt und zu einem selbständigen Stück macht: "Moses and the two Tables" (VII).

Aus der Entstehungsgeschichte, wie wir sie im vorhergehenden verfolgt haben, erklären sich einige charakteristische Züge, die den alttestamentlichen Misterien in ihrer Gesamtheit eigen sind. Einmal die gegenseitige Unabhängigkeit und Zusammenhanglosigkeit der einzelnen Spiele untereinander: Wie in der primitivsten Dramatisierung der pseudo-augustinischen Predigt nicht der Versuch gemacht wird, die Aussprüche der verschiedenen Propheten zueinander irgendwie in Beziehung zu setzen, so bleiben auch die aus jenen hervorgegangenen alttestamentlichen Szenen ohne eigentlichen inneren Zusammenhang, und nur die gemeinsame Unterordnung aller unter die gleiche Idee von der Welterlösung durch Christus fügt sie lose in einen großen Rahmen ein. Ferner aber erklärt auch jene Entstehungsgeschichte die Beschränkung der Misterien auf ganz bestimmte alttestamentliche Stoffe, für deren Auswahl [1]) nicht ihr mehr oder weniger bedeutender dramatischer Gehalt, sondern ihre vorbildliche Bedeutung für das Neue Testament maßgebend war.

2. Der Fall Luzifers.

Im Mittelpunkt des szenisch vorführbaren Teils steht im ersten Spiel eines jeden der vier Kollektivmisterien der Fall Luzifers. Der daneben noch bearbeitete Stoff der Schöpfungsgeschichte — vollständig wie in Co und T, teilweise wie in Ch und Y — wird lediglich durch einen Monolog Gottes wiedergegeben, der in epischer Weise die Ereignisse der einzelnen Schöpfungstage vorträgt.

In bezug auf die Charakteristik läßt sich bei einer vergleichenden Betrachtung der verschiedenen Luziferspiele wohl deshalb keine eigentliche Entwicklung beobachten, weil sämtliche darin auftretenden Personen überirdische sind, die den Verfassern der Misterien nicht in der Weise die Möglichkeit einer individualisierenden Charakterisierung boten wie die Per-

[1]) Vgl. Juleville, Les Mystères I, 204.

sonen des menschlichen Kreises. Dagegen läßt sich an den verschiedenen Darstellungen von Luzifers Fall sehr deutlich die allmähliche Entwicklung einer dramatisch aufgebauten Handlung aus einer epischen Erzählung verfolgen. Ein durchaus dramatischer Charakter ist bereits in der Stoffabel die Hauptperson Luzifer. Er, der oberste der Engel, der von Gott mit besonderer Schönheit und großer Macht ausgestattet worden ist, wird durch den Besitz der ihm verliehenen Vorzüge zur Eitelkeit getrieben; er strebt danach, Gott gleich zu werden, und geht so weit, sich den Besitz des göttlichen Thrones im Himmel anzumaßen. Zur Strafe dafür wird er von Gott aller seiner Herrlichkeit entkleidet und als Teufel in die Hölle hinabgestürzt.

Auf der untersten Stufe der Entwicklung steht in bezug auf dramatischen Aufbau die Luziferszene von Y. Nachdem Deus seine Auftrittsrede beendigt hat, an deren Schluß er Luzifer vor allen andern Engeln auszeichnet, folgen abwechselnd die Gott preisenden Reden der "angeli seraphyn" und "cherubyn" und die stolzen Worte Luzifers, mit denen er seine Vorzüge hervorhebt. Dabei nehmen die einzelnen Personen nicht die geringste Notiz voneinander, sondern es betet jede ihr Sprüchlein — in ganzen Strophen — herunter, und es ist nicht der Versuch gemacht, auch nur in einem Wort die einzelnen Reden der verschiedenen Darsteller zu verknüpfen.

Eine höhere Stufe der Entwicklung nimmt in dieser Hinsicht bereits die Version Co ein. Hier ist Lucifer mehr in den Mittelpunkt der Handlung gerückt, und es ist ein wirklicher Dialog zwischen den einzelnen Personen vorhanden. Als Lucifer die Engel singen hört "Sanctus! Sanctus! Sanctus! Dominus Deus Sabaoth",[1]) fragt er:

To whos wurchipe synge ȝe this songe,
To wurchip God or reverens me?[2])

und um sie aufzufordern, ihn zu verehren, fährt er fort:

But ȝe me wurchipe ȝe do me wronge,
ffor I am the wurthyest that evyr may be.[3])

---

[1]) Ludus Coventriae S. 20.
[2]) Ebd. S. 20.
[3]) Ebd. S. 20.

Darauf erwidern die "angeli boni":

We wurchipe God of myth most stronge,
— — — — — — — — —
And in no wyse honowre we the.[1])

Nachdem Luzifer nochmals auf seine Größe hingewiesen hat, nimmt er den göttlichen Thron ein und wiederholt seine Aufforderung:

— for 3our lord honowre now me,[2])

worauf die "angeli mali" ihm zustimmen:

Goddys myth we forsake,
And for more wurthy we the take.[3])

Einen Schritt weiter in der Entwicklung geht die Darstellung in T und Ch. In diesen beiden Versionen steht Luzifer noch mehr im Mittelpunkt der Handlung. Er fragt die übrigen Engel um ihre Meinung, ob er nicht würdig genug sei, den Sitz Gottes einzunehmen:

(T) Say, felows, how semys now me
To sit in seyte of trynyte?[4])
(Ch) All in this trone if that I were,
then sholde I be as wise as he.
What say yow, Angells all that be here?[5])

Darauf beginnt ein wirklich dramatischer Kampf, indem sich auf der einen Seite die guten Engel bemühen, Luzifer an der Ausführung seines frevlerischen Planes zu hindern,[6]) während auf der andern Seite die bösen Engel den Abtrünnigen in seinem Vorhaben zu bestärken versuchen.

Während in diesem Kampf in T die Kräfte ganz gleichmäßig verteilt sind, indem je zwei "boni" und zwei "mali angeli"

---

[1]) Ludus Coventriae S. 20.
[2]) Ebd. S. 21.
[3]) Ebd. S. 21.
[4]) Towneley Plays, Spiel I, v. 104 ff.
[5]) Chester Plays (Deimling), Spiel I, v. 109 ff.
[6]) Für die Warnungen der guten Engel hat durch die bisherigen Untersuchungen noch keine Quelle nachgewiesen werden können; vgl. Ungemach, Münch. Beitr. 1, 34.

auftreten, ist die Anordnung in Ch, das seiner apokryphen Quelle sklavischer folgt, zugleich aber auch eine glänzende Bühnenwirkung im Auge hat,[1]) ungleichmäßiger. Auf der Seite Luzifers steht nur sein Genosse Lightbourne, die guten Engel dagegen werden vertreten durch Virtutes, Cherubyn, Dominationes, Principatus, Ceraphine, Thrones, Potestates.

Ein bemerkenswerter Zug ist die Darstellung Luzifers vor dem Fall in Ch. Während er in allen übrigen Versionen als der abtrünnige Engel erscheint, sobald er das Wort ergreift, läßt Ch deutlich den Übergang vom guten zum bösen Engel hervortreten. Gott hat seinen Auftrittsmonolog gehalten; darauf ergreift Luzifer das Wort und rühmt die Erschaffung der „neun Ordnungen von Engeln", als deren erster er eingesetzt sei. Unmittelbar darauf wendet sich Gott an Luzifer und Lightbourne mit der Warnung:

for crafte ne for cunninge cast never comprehendinge,
exalte you not to exellency in no heighe exaltation.
loke that you tende wislye, for hense I wilbe wendinge.[2])

Kurz darauf wiederholt er noch einmal deutlicher:

Looke, ye fall not in no dispayre,
touche not my trone by non assent.
All your bewty I shall apayre,
and pride fall ought in your Intent.[3])

Gehorsam antwortet Luzifer:

Nay, Lorde, that will not wee in dede,
for nothing trespas unto thee;
— — — — — — — —
and never exalte ourselves so hye.[4])

Bezeichnend für den Übergang ist dann, daß Luzifer nicht sogleich, nachdem Deus abgetreten ist, den göttlichen Thron einnimmt, sondern zuvor die Engel um ihre Meinung befragt, was er in T erst tut, nachdem er sich bereits auf dem Sitz Gottes niedergelassen hat.

---

[1]) Vgl. Gayley, Plays of our Forefathers 224.
[2]) Chester Plays (Deimling), Spiel I, v. 47 ff.
[3]) Ebd. 69 ff.
[4]) Ebd. 73 ff.

Darauf folgen die Versuche der guten Engel, den Stolz Luzifers zu dämmen, und die Gegenversuche Lighbournes (und Luzifers).

3. Der Sündenfall.

Die zweite alttestamentliche Szene, die dramatischer Entwicklung fähig war, ist der Sündenfall. In den York Plays und im Ludus Coventriae wird er in besonderen Spielen behandelt, die Chester Plays fassen ihn in einem Stück zusammen mit der Schöpfung und der Ermordung Abels;[1]) in den Towneley Plays fehlt die Szene; es kann jedoch nicht zweifelhaft sein, daß sie auch hier ursprünglich vorhanden war.[2]) Außer den genannten sind noch zwei den Stoff behandelnde Einzelspiele erhalten, zwei Versionen des Spiels der "Grocers" von Norwich, Reste des von den Zünften dieser Stadt aufgeführten Misterienzyklus.

Was nun die dramatische Ausgestaltung der biblischen Quelle in den verschiedenen Misterien betrifft, so zeigt die Version der Chester Plays den engsten Anschluß an diese Vorlage, die sie „im Gegensatz zu den übrigen englischen Kollektiven ... beinahe wörtlich wiedergibt".[3]) Die Schlange braucht nur die Aufforderung zum Genuß der verbotenen Frucht an Eva zu richten, indem sie ihr dabei den bekannten Erfolg verspricht, und sofort ist Eva bereit:

An apple of it I will eate.[4])

Sie wendet sich darauf an Adam:

---

[1]) Ursprünglich ein selbständiges Stück; vgl. S. 58 f.

[2]) Vgl. Pollard, Towneley Plays 9. Anm.: "The manuscript has apparently lost 12 leaves here, containing (no doubt) the Temptation of Eve and the Expulsion of her and Adam from Paradise". Daß die verloren gegangenen Blätter in der Tat den Sündenfall enthalten haben, darauf läßt auch der Schluß des ersten Towneley Play schließen:

Lucifer: — — — — — — — — —
And now ar thay in paradise;
bot thens thay shall, if we be wise.
(v. 266 ff.)

[3]) Ungemach a. a. O. 61.

[4]) Chester Plays (Deimling), Spiel II, v. 245.

Adam, husband, life and deere,
eate some of this apple here;[1])
— — — — — — —

und dieser kommt sofort ihrer Aufforderung nach:

That is sooth, Eve, without weere
— — — — — — — —
one morsell I will take.[2])

Ebensowenig wie hier im Chester Play geht in den beiden Norwich Plays die Darstellung über die in der biblischen Quelle gegebenen Züge hinaus.[3])

Einen in dramatischer Hinsicht wichtigen neuen Zug weist jedoch die Szene im Ludus Coventriae und in den York Plays auf. Adam macht seinem Weibe wegen der Übertretung des göttlichen Gebotes heftige Vorwürfe und weigert sich, ihrer Bitte nachzukommen und auch von der verbotenen Frucht zu essen. Erst den eifrigen Bemühungen Evas gelingt es, Adam zum Genuß des Apfels zu bewegen.

Ludus Coventriae:

Adam: I dare not towche thin hand ffor dred
Of oure Lord God omnipotent,[4])
— — — — — — — — —

Eva: Of this appyl yf thou wylt byte,
Goddys pere thou xalt be pyght.[5])
— — — — — — — —

[1]) Ebd. v. 249.

[2]) Ebd. v. 253, 256.

[3]) Danach ist also die Äußerung Ungemachs: „In unserem Spiel ist Adam sogleich bereit, von der verbotenen Frucht zu essen, während er sich in allen übrigen epischen nnd dramatischen Darstellungen vom Sündenfall zuerst dem Verlangen Evas widersetzt“ zu berichtigen. Im 1. Norwich Play folgt unmittelbar auf Evas Aufforderung an Adam der Ruf Gottes: "Adam, Adam wher art thou . . .?" (ed. Waterhouse v. 79); im 2. Norwich Play sagt nach der Aufforderung Evas:

Take therof at my hande . . . (v. 63)

eine Bühnenanweisung: "Then man taketh & eatyth . . ."

[4]) Ludus Coventriae S. 26.

[5]) Ebd. S. 26/27.

Adam: If we ete oureself we kylle
— — — — — — —
I dar not do aftyr thi red.[1])
Eva: A ffayr aungelle thus seyd me tylle,
"To ete that appyl take nevyr no dred".[2])
— — — — — — — —
So kunnyng as God ...
Adam: Off Goddys wysdam for to lere,
— — — — — — —
Of thyn hand I take it here.[3])

York Play:

Adam: Alas! woman, why toke þou þis?[4])
Eve: Nay, Adam greve þe nought at it,
— — — — — — — —
We shalle be as goddis[5]) ...
Adam: To ete it wolde I nought eschewe,
Myght I me sure in thy saying.[6])
Eue: Byte on boldely, for it es trewe.[7])
— — — — — — — —
Adam: I schall it taste[8]) ...

Wenn auch die Gründe, mit denen in beiden Spielen Eva Adam zu überreden sucht, dieselben sind wie die von der Schlange ihr gegenüber angeführten, so liegt doch schon in der Wiederholung der Verführung zum Ungehorsam gegen das göttliche Gebot an sich eine gewisse Steigerung.

Auf den Genuß der verbotenen Frucht folgt entsprechend der biblischen Quelle die Katastrophe, d. h. die Verurteilung der

---

[1]) Ludus Coventriae S. 27.
[2]) Ebd. S. 27.
[3]) Ebd. S. 27.
[4]) York Plays, Spiel V, v. 84.
[5]) Ebd. v. 89, 92.
[6]) Ebd. 100f.
[7]) Ebd. v. 102.
[8]) Ebd. v. 105.

Sünder und — außer in Y — die Vertreibung beider aus dem Paradiese und ihre Klagen über ihr Geschick.

Besondere Beachtung verdient der Ausgang des zweiten der beiden Norwich Plays. Als Adam und Eva aus dem Paradiese vertrieben sind, gesellen sich Dolor und Miserye, zwei allegorische Gestalten, zu ihnen und stellen sich ihnen als ihre künftigen Begleiter vor. Da kommt der „heilige Geist" den beiden Menschen in ihrer Bedrängnis zu Hilfe; er tröstet sie, „Gott tut das nur, um euch zu prüfen, wie man Gold im Feuer erprobt"; er ermahnt sie zum Glauben an Jesus Christus und empfiehlt ihnen, „den Helm des Heils und das Schwert des Geistes" zu ergreifen, die ihnen zum Siege über den Teufel verhelfen würden. Voller Freude ruft Adam aus:

This Dolor & this Mysery I fele to me no wight,
No! Deth is overcum[1]) ...

und fordert Eva auf, mit ihm zu singen und fröhlich zu sein:

Together lett us synge, & lett our hartes reioyse.[2])

Darauf singen beide zum Schluß:

With hart and voyce
Let us reioyce
And prayse the Lord alwaye
For this our joyfull daye.[3])

— — — — — — — —

Diesen versöhnlichen Ausgang des Stückes werden wir ohne Zweifel dem Einfluß der Moralitäten zuschreiben müssen, „die ja immer so ausgehen mußten, daß der Sünder zur Bekehrung ermutigt, nicht zur Verzweiflung getrieben wurde".[4]) Ganz offenkundig verrät sich jener Einfluß in der Einführung der beiden allegorischen Figuren Dolor und Miserye.

Bemerkenswerte Abweichungen von den übrigen Kollektivmisterien zeigen die York Plays in bezug auf die Verteilung des

[1]) (ed. Waterhouse) v. 148 f.
[2]) Ebd., v. 152.
[3]) Ebd., v. 154 ff.
[4]) Brandl, Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare, XVIII.

sich um den Sündenfall gruppierenden biblischen Stoffes auf die einzelnen Spiele des Zyklus. Während in den andern Kollektiven die Schicksale des ersten Menschenpaares von seiner Erschaffung bis zur Vertreibung aus dem Paradiese in biographischer Aneinanderreihung in einem Spiele dargestellt werden, verteilt sich die gleiche Stoffmasse in den York Plays auf nicht weniger als vier Einzelspiele:

Spiel III: God creates Adam and Eve.
Spiel IV: God puts Adam and Eve in the Garden of Eden.
Spiel V: Man's Disobedience and Fall from Eden.
Spiel VI: Adam and Eve driven from Eden.

Diese Verteilung läßt in bemerkenswerter Weise erkennen, wie man die Zahl der Einzelspiele des Zyklus ohne viele Mühe und künstlerische Rücksichtnahme vermehrte, wenn sich etwa neue Zünfte an der Aufführung beteiligen wollten: Die einmal in das Kollektivmisterium verarbeitete Stoffmasse wurde nicht durch Hinzunahme und Dramatisierung neuer biblischer Episoden erweitert, sondern man begnügte sich damit, ein fertiges Spiel des Zyklus an beliebigen Stellen zu zerschneiden und in mehrere selbständige, weniger umfängliche[1]) Stücke auseinanderzuziehen.

4. Kain und Abel.

Die Geschichte von Kain und Abel ist in allen vier erhaltenen Kollektivmisterien dramatisiert worden, und zwar in Co, Y und T in selbständigen Spielen, während sie in Ch zusammen mit der Schöpfung und dem Sündenfall den Stoff eines Spiels bildet. Daß aber auch hier der „Tod Abels" ursprünglich ein Stück für sich war und erst später mit den beiden anderen genannten Episoden zu einem Spiel zusammengezogen wurde,[2]) ist ziemlich sicher und ist auch bereits von verschiedenen Seiten vermutet

[1]) So umfaßt z. B. das dritte Spiel nur 96, das vierte nur 99 Verse.

[2]) Dieser Fall läßt sich also nicht vereinbaren mit der im übrigen meist zutreffenden Annahme Gayleys, daß "the concatenation in one play of scriptural or legendary actions sufficient for several pageants" ein Beweis für sehr frühe Entstehung des betreffenden Spiels ist (Internat. Quarterly 10, 117 f.).

worden.[1]) Ganz äußerlich spricht für diese Annahme schon der verhältnismäßig bedeutende Umfang des Spiels — 704 Verse —, ferner die Überschrift des Stückes: "Pagina Secunda de Creatione mundi et Adami et Evæ, De eorumque tentatione".[2]) Dieser Titel war ohne Zweifel der des ursprünglichen II. Spiels, das nur Schöpfung und Sündenfall umfaßte, und wurde mechanisch beibehalten, als die Kainepisode hinzugenommen wurde, die bei einer Länge von fast 300 Versen sicher in der Überschrift erwähnt worden wäre, wenn sie von Anfang an zu dem Stücke gehört hätte. Zu diesen beiden Beweismomenten kommen außerdem „der unvermittelte Übergang zu einer ganz neuen Handlung und der Charakter der Rede Adams, die in ihrer Einleitung das vollständige Bild eines Prologs zeigt".[3])

Wenn wir die beiden stofflichen Motive des Opfers und des Brudermordes getrennt ins Auge fassen, so ist zunächst ein Unterschied in ihrer Auffassung und relativen Würdigung im Mittelalter und in der Gegenwart zu berücksichtigen. Während vom modernen Standpunkte aus betrachtet Kain lediglich als der Typus des Erzmörders gilt und demgemäß die Ermordung Abels als Ziel und Höhepunkt der Handlung, lagen für den mittelalterlichen Zuschauer die Verhältnisse etwas anders. Er verfolgte mit gleich lebhaftem Interesse auch das Darbringen des Zehnten, das für ihn eine durchaus lebendige und zeitgemäße Bedeutung hatte,[4]) und die geistlichen Verfasser der Misterien ließen sich die Gelegenheit nicht entgehen, hierbei die Pflicht der Entrichtung des Zehnten an die Kirche möglichst zu betonen und den Laien einzuschärfen. Daher auch die ausführliche Darstellung der Opferhandlung und des Streites zwischen den beiden Brüdern über die Frage, ob man Gott den Zehnten geben müsse oder nicht.

Die Hauptperson des Stückes ist Kain; seine Rolle ist an Umfang und Bedeutung die größte, und in ihm entwickelt sich

---

[1]) Utesch 9; Ungemach, Münch. Beitr. 1, 77.

[2]) ed. Deimling S. 20.

[3]) Ungemach, Münch. Beitr. 1, 77.

[4]) Hamelius, Journal of Comparative Literat. vol. 1, 327 f.; Creizenach, Gesch. d. n. Dr. 1, 134, 228, 288 und Cambridge Hist. of Eng. Lit. 5, 47.

die fortschreitende Handlung: Durch seinen Geiz verscherzt er sich die Gunst Gottes, die seinem Bruder Abel nicht versagt wird; wegen dieser Bevorzugung wird Kains Neid erregt, der ihn so weit treibt, daß er Abel tötet; dadurch lädt er die göttliche Strafe auf sich.

Am tiefsten in der Entwicklung steht in jeder Beziehung die Ch-Version unseres Spiels. Ihr Kain steht der primitiven Auffassung am nächsten,[1]) und mit dem Helden auch die ganze Art der dramatischen Technik. Während in den übrigen Misterien gerade der dem Opfer vorausgehende Teil des Spiels einen lebendigen, reichhaltig gegliederten und variierten Dialog aufweist, in dem in geschickter Weise der Gegensatz zwischen den beiden Brüdern herausgearbeitet wird, fehlt dieser Szene in Ch der Dialog fast ganz. Kain und Abel treten nacheinander einzeln vor Gott hin; keiner scheint von dem andern irgendwie Notiz zu nehmen, und jeder betet in dieser Weise sein Sprüchlein herunter, wobei besonders Kains Geiz in seinem Gebet in grotesker Weise zum Ausdruck gebracht wird:

This corne standing, as mot I thee!
Was eaten with beastes, as men may se:
God, thou gets non beter of me,
be thou never so grim.
Hit were pittye by my penne!
This eared corne for to bren.[2])

Nichtsdestoweniger aber hofft Kain, daß Gott ihn für dieses dürftige Opfer reichlich belohne:

I hope thou wilt quite me this,
and sende me more of worldlie blisse,
els, forsoth, thou doest amisse,
and thou be in my debte.[3])

So wird Kains Charakter lediglich auf die primitive Art der Selbsteinführung und -charakteristik enthüllt.

---

[1]) C. M. Gayley, International Quarterly 10, 123; vgl. Plays of our Forefathers 149.

[2]) Chester Plays (ed. Deimling), Spiel II, v. 533 ff.

[3]) Ebd., v. 549 ff.

Wenn auch Co wie Ch in diesem Teil des Spieles schließlich nicht viel mehr als eine bloße Umschreibung der biblischen Erzählung bietet[1]) und sich in bezug auf den Charakter Kains nur wenig von der primitiven Auffassung von Ch entfernt, so ist doch hier die Kunst der Darstellung schon merklich weiter fortgeschritten. Die Szene zwischen den beiden Brüdern, die mit der eigentlichen Opferung endigt, zeigt gleich von Anfang an nicht unbedeutendes dramatisches Leben und eine beachtenswerte Art der Charakterisierung, wenn diese Vorzüge auch schließlich mehr in der Gestaltung des Dialogs als in der Entfaltung und Entwicklung der Situation zutage treten.

Mürrisch und widerwillig folgt Kain der Aufforderung seines Bruders, mit zu ihrem Vater zu gehen, damit sie diesen fragen, wie man Gott am besten diene.

— — I holde it but vanyté,
To go to hym ffor any spekyng,
To lere of his lawe.
ffor if I have good anow plenté,
I kan be mery, — —[2])

Ganz zu dieser Äußerung paßt dann auch die seinem Vater gegenüber, der seinen Söhnen den väterlichen Rat gibt, Gott den Zehnten zu opfern:

And thow me be lothe I wyl now also
Onto 3our counselle, ffadyr, me inclyne;
And 3itt I say now to 3ow bothe too,
I had levyr gon home welle ffor to dyne.[3])

Während aber nun in Ch Kain lediglich als geizig dargestellt wird, wobei er trotz seines dürftigen Opfers immer noch auf die göttliche Belohnung rechnet, ist hier in Co Kains Verhältnis zu Gott von Anfang an etwas anders aufgefaßt: Es ist ihm gleichgültig, wie Gott sein Opfer aufnimmt:

Lete God take it or ellys lef;[4])

---

[1]) E. Eckhardt, Palaestra 17, 30.
[2]) Ludus Coventriae S. 32.
[3]) Ebd. S. 33.
[4]) Ebd. S. 36.

Kains Geiz kommt besonders in seinen höhnischen Worten zum Ausdruck, mit denen er seinen Bruder, der Gott „freudigen Herzens das beste Schaf opfert", verspottet:

Amonges alle ffolys that gon on grownd,
I holde that thou be on of the most,
To tythe the best — —
— — — — — — — — — — — — —
But I more wysly xal werke this stownde,
To tythe the werst
— — — — — — — — — — — — —
Here I tythe this unthende sheff.[1])

Den beiden Versionen Y und T ist gemeinsam, daß sie den Charakter des Helden nach einer andern Seite hin ausbeuten, nämlich nach der komischen.[2]) Leider läßt sich aus der Darstellung in Y kein einheitliches Bild Kains gewinnen, da gerade diejenige Szene, die in erster Linie der Entfaltung der Komik dient, die Szene zwischen dem Helden und seinem Diener Brewbarrett, nachweislich eine spätere Überarbeitung erfahren hat.[3]) Immerhin aber läßt auch schon die von den übrigen Versionen bereits kurz betrachtete Szene, die der ältesten Fassung des Spieles angehört, einige Schlüsse auf die allmähliche Wandlung in der Auffassung von Kains Charakter zu. Kain ist in Y bereits viel leidenschaftlicher und lebhafter dargestellt als in Co. Hier geht er viel weniger auf die Aufforderungen seines Bruders ein, er scheint sie gar nicht ernst zu nehmen und begnügt sich damit, sich über Abels angebliche Dummheit lustig zu machen. In Y dagegen braust er bei jeder Aufforderung Abels auf, und seine Wut wächst mit den Bemühungen seines Bruders, ihn zur Teilnahme am Opfer zu bewegen.

Zum ersten Male fordert ihn Abel auf mit den Worten:

Come, brother Cayme, I wolde we wente,
with hert ful hende.[4])

---

[1]) Ludus Coventriae S. 36.
[2]) E. Eckhardt, Palaestra 17, 30.
[3]) L. T. Smith, York Plays 37 Anm. 1.
[4]) York Plays, Spiel VII, v. 43f.

Kain aber will sich nicht aus seiner Ruhe bringen lassen:

Trowes þou I thynke to trusse of towne?
Goo, iape, þe, robard iangillande,
Me liste noȝt nowe to rouk nor rowne.[1])

Abel wiederholt jetzt seine Aufforderung mit dem Hinweis, es gelte Gottes Willen zu tun:

A! dere brothir, late us be bowne
Goddis biddyng blithe to fulfille.[2])

Kain erwidert ihm fluchend, er tue nur das, was er wolle:

Ya! daunce in þe devilway, dresse þe downe,
For I wille wyrke euen as I will.
What mystris þe, in gode or ille,
of me to melle þe?[3])

Da geht ihn Abel noch ein drittes Mal an und wiederholt dabei ausdrücklich den Inhalt des göttlichen Befehls:

— goode brothir, go we in haste,
Gyffe god oure teynde dulye þis day,
He byddis us þus, be nouȝt abassed.[4])

Auch diesmal weist ihn Kain entrüstet ab:

Ya! deuell me thynkeþ þat werke were waste,
That he us gaffe geffe hym agayne.[5])

Infolge der am ursprünglichen Texte vorgenommenen Anderung ist die ganze eigentliche Opferszene verloren gegangen, und die Szene zwischen Kain und seinem Diener Brewbarrett fügt sich in ihrer vorliegenden Gestalt schlecht in den Zusammenhang. Für die Charakterisierung des Helden ist die Art und Weise, wie er seinem Diener begegnet, beachtenswert; es ist dieselbe wie bei den Tyrannen Pharao, Herodes u. a.:

Come up! sir knave; the devyll the speyd,
Ye will not come but ye be prayd.[6])

---

[1]) York Plays, Spiel VII, v. 46 ff.
[2]) Ebd. 49 f.
[3]) Ebd. 52 ff.
[4]) Ebd. 57 ff.
[5]) Ebd. 60 f.
[6]) Ebd. 77 f.

Für die allmähliche Wandlung in der Auffassung und Darstellung von Kains Charakter spricht die Art, wie Kain in den drei bisher betrachteten Versionen Ch, Co und Y nach der Ermordung seines Bruders auf die Frage Gottes nach dessen Verbleib antwortet. Während Ch kaum über die Worte der Bibel hinausgeht:

I wott nere; I kan not tell
of my brother, wottes thou not well
that I of him had no keepinge?[1])

zeigt Kain in Co in seiner wiederholten Frage schon einen größeren Trotz Gott gegenüber:

My brothers kepere ho made me?
Syn whan was I his kepyng knyght?
I kan not telle wher that he be,
To kepe hym was I nevyr dyght,
I knowe not wher he is.[2])

In Y, wo allerdings nicht Gott selbst, sondern ein Engel die Frage an ihn richtet, geht Kain so weit, daß er den göttlichen Fluch auf den Engel zurückschleudert und schließlich Gott selbst verflucht:

What askes thowe me that taill to tell?
For yit his keper was I never.

Angelus: God hais sent the his curse downe
— — — — — — — — — — — —

Cayme: Take that thy self, evyn on thy crowne,
— — — — — — — — — — — —

Angelus: God hais sent the his malyson,
And inwardly I geve the myne.

Cayme: The same curse light on thy crowne,
— — — — — — — — — — — —
For he that sent that gretyng downe
The devyll myght speyd both hym & the.[3])

---

[1]) Clester Plays, Spiel II, v. 618 ff.
[2]) Ludus Coventriae S. 38.
[3]) York Plays, Spiel VII, v. 84 ff.

Besondere Züge weist in allen bisher hervorgehobenen Punkten die T-Version unseres Spieles auf. Hier ist sozusagen alles um Kains willen da, der Held ist wie nirgendwo anders scharf herausgearbeitet und in den Mittelpunkt der Handlung und des Interesses gestellt. Durch die Gesamtauffassung seines Charakters ist allerdings hier viel, wenn nicht alles, von der Tragik des Stoffes verloren gegangen, indem allzusehr die derbkomische Seite des Helden und der Situation in den Vordergrund gerückt wurde, die natürlich gerade den Dichter von T besonders anziehen mußten.

Der besondere künstlerische Wert der T-Version liegt nicht sowohl in dem trefflichen Charakterbild an sich, das der Dichter von seinem Helden entworfen hat, sondern vor allem in der geschickten Herausarbeitung desselben aus der jeweiligen Situation und aus der gesamten Handlung. Sehr bezeichnend ist bereits die Art, wie Kain in das Stück eingeführt wird. Gerade sie verrät m. E. die künstlerische Hand des „Wakefielder Meisters", des Verfassers des Noahspiels (III), der beiden Hirtenspiele (XII und XIII), des „Magnus Herodes" (XVI) und der „Coliphizacio" (XXI). Wenn Pollard aus metrischen Gründen die „Mactacio Abel" nur mit Bedenken dem Dichter der genannten fünf Spiele zuschreiben zu dürfen glaubte,[1]) so stellt Bunzen demgegenüber fest, daß dieser nicht nur da anzunehmen ist, wo seine neunzeilige „Lieblingsstrophe" durchgeführt ist, sondern daß er auch „zum Teil vorhandene Spiele nur umarbeitete, indem er in neuer Komposition Altes und eigene Zusätze zu neuen Spielen verschmolz;"[2]) und so schließt B. weiter: „So werden wir jetzt ohne Bedenken ihm auch die Stücke zuschreiben, welche, wenn auch nicht äußerlich, der Form nach, so doch inhaltlich und in ihrem Aufbau ganz das Gepräge seines Geistes tragen."[3]) Zu diesen Stücken gehört unser Spiel von Kain und Abel, in dem der Verfasser „von seiner Hauptstrophe

[1]) Pollard, Towneley Plays XXII; C. M. Gayley kommt unabhängig von Pollard zu einem ähnlichen Schluß; vgl. Internation. Quarterly 12, 70; Plays of our Forefathers 165.

[2]) Bunzen, Zur Kritik d. Wakef. Misterien 15.

[3]) Bunzen a. a. O. 15.

fast ganz abgesehen hat". B. nimmt an, daß dem Spiel der Rest eines „alten Spiels" zugrunde liegt, „der aber offenbar mit großer Geringschätzung verwendet" wurde, „gewissermaßen als Faden, an dem die neuen Szenen aufgereiht und so mit einander in Verbindung gebracht sind".[1]) Demgegenüber halte ich es für wahrscheinlich, daß die Tätigkeit des „Wakefielder Meisters", gerade was den Aufbau betrifft, bei unserm Spiel weiter ging, und daß bei der Überarbeitung auch nicht der „Faden" und die damit gegebene Szenenfolge beibehalten wurde, die durch das von B. mit Recht angenommene ältere Spiel gegeben waren. M. E. haben wir es lediglich dem genannten „Wakefielder Meister" zuzuschreiben, daß das Spiel hier nicht durch die Hauptperson eröffnet wird,[2]) wie es sonst bei den Kain geistesverwandten Gestalten der Fall ist, sondern durch deren Diener, genau wie im XVI. Wakefielder Spiel („Magnus Herodes") und im XXI. („Coliphizacio"),[3]) die ohne Zweifel ganz das Werk jenes Verfassers sind.[4]) Unsere Annahme einer Veränderung des Aufbaues und der Szenenfolge in der angegebenen Richtung erhält noch eine Stütze durch einen Vergleich mit dem entsprechenden York Play, das der ältesten Redaktion unseres Spieles vorgelegen haben dürfte,[5]) und das noch nicht die charakteristische Art der Einführung Kains aufweist, obwohl die Figur des Dieners bereits vorhanden ist.

Die Auftrittsrede von Kains Diener Garcio in T erfüllt einen mehrfachen Zweck: Sie dient der „Herstellung der Stimmung" durch die in der Dienerrolle enthaltene Komik, sie bereitet in geschickter Weise auf das Auftreten der Hauptperson vor, indem sie im Zuschauer die nötige Spannung erregt durch einen kurzen Hinweis auf die besonderen Charaktereigenschaften Kains:

---

[1]) Bunzen a. a. O.

[2]) Vgl. L. T. Smith, York Plays LVI.

[3]) Wenn man diese drei Spiele im Zusammenhang betrachtet, so gewinnt man den Eindruck, daß der „Wakefielder Meister" die beliebte Eröffnung eines Spiels durch den darin auftretenden Tyrannen bereits als unkünstlerisch empfand, wenn dessen Anwesenheit von Anfang an nicht unbedingt erforderlich war.

[4]) Vgl. Pollard, Towneley Plays XXII; Bunzen a. a. O. 14, 19.

[5]) Vgl. Gayley, Internat. Quarterly 10, 126; Plays of our Forefathers 185.

All hayll, all hayll, both blithe and glad,
ffor here com I, a mery lad
be peasse youre dyn, my master bad,
Or els the dwill you spede
Wote ye not I com before?
— — — — — —
A good yoman my master hat,
ffull well ye all hym ken;
Begyn he with you for to stryfe,
certis, then mon ye neuer thryfe.[1])

Jetzt tritt Kain selbst auf, und gleich von seinem Erscheinen an wird der Zuschauer auf den Ausbruch seiner Leidenschaft vorbereitet.[2]) Die Charakteristik ist mit bewundernswertem Geschick in die Situation verlegt: Kain ist mit Pflügen beschäftigt und treibt mit kräftigen Flüchen und Schimpfreden sein Zugtier an:

Jo furth, greyn-horne! and war oute, gryme!
Drawes on! god gif you ill to tyme!
Ye stand as ye were fallen in swyme;
What! will ye no forther, mare?
— — — — — — — —
Yit, shrew, yit, pull on a thraw!
— — — — — — — —
I say, donnyng, go fare!
A, ha! god gif the soro & care![3])

Daß er auch imstande ist, seine Mitmenschen in ganz entsprechender Weise zu behandeln, beweist Kain gleich darauf seinem Diener Garcio gegenüber, den er zur Unterstützung herbeiruft und mit den Worten begrüßt:

What, boy, shal I both hold and drife?
heris thou not how I cry?[4])

Da Garcio seinem Herrn wenig ehrerbietig begegnet und durch sein Benehmen dessen Zorn noch steigert, so ist dieser

[1]) Towneley Plays, Spiel II, v. 1 ff. und 15 ff.
[2]) Vgl. E. H. Moore, Miracle Plays and Moralities 68.
[3]) Towneley Plays, Spiel II, v. 25 ff.
[4]) Ebd. 39 f.

bereit, ihn mit Schlägen zu traktieren. Beide sind gerade im Begriff, sich in eine Prügelei einzulassen, als Abel auftritt. In der nun folgenden Szene kommt die Charakteristik zu vollendetem Ausdruck in der kunstvollen Kontrastierung der beiden Brüder.[1]) Nichts kann grotesker wirken, als wenn der rohe Kain mit kräftigen Zoten und derben Flüchen auf die liebenswürdigen und freundlichen Worte des frommen Abel antwortet.

Schon die Auftrittsworte Abels dürften ihre Wirkung nicht verfehlen: er begrüßt seinen Bruder, der sich gerade mit seinem Diener prügeln will, indem er sagt:

God, as he both may and can,
Spede the, brother, & thi man.[2])

Kain erwidert den wohlgemeinten Gruß mit den weniger freundlichen Worten:

Com kis myne ars, me list not ban,
As welcom standis ther oute.
Thou shuld haue bide til thou were cald.[3])

Abel fordert dann seinen Bruder in aller Freundlichkeit auf, sich am Opfer zu beteiligen, Kain aber verbittet sich jedes "sermonyng":

How! let furth youre geyse, the fox will preche;
How long wilt thou me appech
With thi sermonyng?
Hold thi tong . . .;[4])

er sieht die Notwendigkeit zu opfern nicht ein:

---

[1]) Die ganze Art der Charakterisierung durch das Herausarbeiten des Gegensatzes zwischen den beiden Brüdern erinnert sehr lebhaft an das "Interlude of Jacob and Esau" (gedruckt 1568, etwa 10 Jahre nach seiner Entstehung; abgedruckt in Dodsley's "Select Collection of Old English Plays", Neuausgabe v. W. C. Hazlitt, London 1874, vol. II). Der in diesem Stück auftretende Diener Esaus, Ragan, entspricht vollkommen dem Garcio des Kainspiels, indem auch in seiner Rolle ein guter Teil der Charakteristik des Helden liegt.

[2]) Towneley Plays, Spiel II, v. 57 f.

[3]) Ebd. 59 ff.

[4]) Ebd. 84 ff.

What gifys god the to rose hym so?
me gifys he noght bot soro and wo.[1])

Als Abel eine derartige Rede zurückweist, beginnt Kain eine sehr drastische Verteidigung vorzubringen: Wovon sollte ich opfern? Es geht mir von Jahr zu Jahr schlechter; Gott ist mir immer feind gewesen; wenn anderer Leute Korn gut stand, dann war meines nichts wert; ich will lieber das wenige, was ich besitze, behalten, als später von Tür zu Tür gehen und betteln".[2]) Schließlich aber gibt er dem Drängen Abels nach, allerdings nicht ohne einen Fluch:

Bot well I se go must I nede;
now weynd before, ill myht thou spede.[3])

Ganz kurz wird jetzt Abels Opfer abgetan, um so breiter dafür aber dasjenige Kains dargestellt. In dem nun folgenden Teile unseres Spiels zeigt sich die vollendete Meisterschaft des Verfassers im Herausarbeiten des Charakters aus der Situation. Der Seelenkampf des Geizigen ist ganz vortrefflich dargestellt.[4]) Sorgfältig zählt Kain die Garben ab, und immer wieder vergewissert er sich, ob er sich auch nicht geirrt hat; von allen Seiten betrachtet er jede einzelne Garbe und ist ängstlich bemüht, für den Herrgott auf jeden Fall die schlechtesten auszusuchen:

Oone shefe, oone, and this makys two,
bot nawder of thise may I forgo:
Two, two, now this is thre,
Yei, this also shall leif with me:
— — — — — — — —
ffyfe and sex, now this is sevyn,
bot this gettis neuer god of heuen;
Nor none of thise foure[5]) ...

---

[1]) Towneley Plays, Spiel II, v. 95 f.
[2]) Ebd. 99—143.
[3]) Ebd. 164 f.
[4]) Ebert, Jahrbuch 1, 76. Irrtümlicherweise läßt der Verfasser den Kain Schafe opfern statt Garben.
[5]) Towneley Plays, Spiel II, v. 192 ff.

Die Warnungen seines Bruders, richtig zu zählen und Gott nicht zu betrügen, beachtet Kain nicht; nach langen Bemühungen findet er endlich zwei Garben, die ihm minderwertig genug scheinen, aber auch von diesen vermag er sich nur schwer zu trennen:

Bot take this, now has he two,
And for my saull now mot it go,
Bot it gos sore agans my will.[1])

Sehr realistisch und dramatisch wirksam ist dann Kains Opfer selbst dargestellt.[2]) Er legt Feuer an seine Garben und bemüht sich dann, sie durch Blasen in Brand zu setzen. Dabei belästigt ihn aber der Rauch so unangenehm, daß er seine Anstrengungen wütend aufgibt und seinen Bruder anfährt:

Com kys the dwill right in the ars,
for the it brens bot the wars;
I wold that it were in thi throte,
ffyr, & shefe, and ich a sprote.

Als ihm Gott aus der Höhe herab wegen dieses Benehmens seinem Bruder gegenüber Vorhaltungen macht, scheut er sich nicht, in einem Anflug von grotesker Titanenhaftigkeit[3]) selbst jenen zu verhöhnen:

Whi, who is that hob-ouer-the-wall?
We! who was that that piped so small?
— — — — — — — — —
God is out of hys wit.[4])

Die nun folgende Ermordung erscheint wie auch in den übrigen Versionen und in der Quelle wenig motiviert und nur lose mit dem Vorhergehenden verknüpft. Was aber von da ab die T-Version von den übrigen unterscheidet, ist der Zug, daß Kain nach der Tat und selbst nach Empfang des göttlichen

[1]) Towneley Plays, Spiel II, v. 253 ff.

[2]) vgl. O. F. Emerson, Public. of Mod. Lang. Assoc. New Series vol. 14, 848 (1906).

[3]) E. Eckhardt, Palaestra 17, 30; vgl. Hamelius, Journal of Comparative Literature vol. 1, 338.

[4]) Towneley Plays, Spiel II, v. 297 ff.

Fluches in unveränderter Roheit verharrt.[1]) Wenn auch in den Versionen außer T Kain auf die Frage Gottes bezw. des Engels nach dem Verbleib seines Bruders zunächst die in der biblischen Quelle bereits vorhandene freche Antwort gibt, so tritt doch sofort, nachdem der göttliche Fluch über ihn ausgesprochen worden ist, ein Umschwung in seiner Gesinnung ein: der rohe Mörder erscheint am Schluß als zerknirschter und reuiger Sünder, der keine Aussicht auf Gnade und Vergebung zu haben glaubt. Diese Wirkung der Katastrophe wird jedoch in T durch die groteske Komik vollkommen vernichtet. Als der sterbende Abel um Rache schreit:

Veniance, veniance, lord, I cry!
for I am slayn, and not gilty,[2])

da ruft ihm Kain höhnisch nach:

Yei, ly ther old shrew, ly ther, ly![3])

um sich dann drohend an die Zuschauer zu wenden:

And if any of you thynk I did amys
I shal it amend wars then it is.[4])

Als dann Gott seinen Fluch über Kain ausgesprochen hat, wonach der Mörder in den übrigen Versionen in laute Klagen ausbricht, da erwidert er in T mit einem sarkastischen Humor:

[Deus: here I gif the my malison.]
Yei, dele aboute the, for I will none,
or take it the when I am gone.
— — — — — — — —
And where so any man may find me,
Let hym slo me hardely;
And where so any man may me meyte,
Ayther bi sty, or yit bi strete;
And hardely, when I am dede
bery me in gudeboure at the quarell hede,

[1]) Vgl. Ebert, Jahrbuch 1, 76.
[2]) Towneley Plays, Spiel II, v. 328 f.
[3]) Ebd. 330.
[4]) Ebd. 331 f.

ffor, may I pas this place in quarte,
bi all men set I not a fart.[1])

Wie wenig den Verfasser die Tragik des Stoffes rührte, geht besonders aus der Schlußszene hervor, die lediglich im Hinblick auf ihre komische Wirkung angefügt sein dürfte. Garcio wird noch einmal zitiert, damit er Abels Leichnam begraben helfe. Da er aber als Mitschuldiger von den "Bailiffs" gefangen genommen zu werden fürchtet, so verkündigt Kain für sich und seinen Diener eine offizielle Friedensproklamation, wobei sich Garcio nach jeder Zeile in einem "aside" über seinen Herrn lustig macht. Schließlich schickt ihn Kain wütend an den Pflug und droht ihn aufzuhängen, wenn er ihn weiter ärgere. Als der Mörder dann abgeht, um

... to the dwill be thrall,[2])

da verwünscht er noch einmal zum Schluß den

that theder me commend.[3])

So bleibt er bis zuletzt der fluchende und schimpfende Bauer, als der er in das Spiel eingeführt wurde.

Ein treffliches Charakterbild der für ihre Zeit musterhaft gezeichneten Figur Kains in den Towneley Plays entwirft ten Brink: „Ein Yorkshirer Bauer, knauserig, tückisch, beim Opfer mit dem Herrgott um jede Garbe marktend und vom Wunsche beseelt, den Herrgott womöglich zu prellen. Dazu ein mürrisches, leicht gereiztes Temperament und eine kolossale Derbheit; er ist ein Virtuose im Schimpfen, Verwünschen, Zotenreißen, der beim geringsten Anlaß und oft ohne jeden Anlaß seine Virtuosität zu betätigen liebt. Ein grimmiger, sarkastischer Humor gibt diesen Eigenschaften die rechte Würze. Es hat gerade etwas Grandioses, zu sehen, wie seine Laune Gott selber ebensowenig schont wie den frommen Abel".[4])

---

[1]) Towneley Plays, Spiel II, v. 356 ff.
[2]) Ebd. 464.
[3]) Ebd. 469.
[4]) Literaturg. II, 273.

5. Die Sintflut.

Der Darstellung der Sintflutepisode sind in allen vier Kollektivmisterien besondere Spiele gewidmet. In Y wird der Bau der Arche für sich behandelt und geht als selbständiges Stück dem eigentlichen Sintflutspiel voraus. Den Archenbau überliefert ferner ein Einzelspiel aus Newcastle-upon-Tyne, das den Rest eines verloren gegangenen Kollektivmisteriums bildet. Wir gehen zunächst kurz auf diese beiden Spiele ein.

Im Yorker Spiel vom Bau der Arche, das wenig Bemerkenswertes hat, treten nur Deus und Noah auf. Dieser erhält von Gott den Befehl zum Bau der Arche, den er auch ausführt, nachdem ihm Gott die Kraft dazu gegeben hat; darauf erhält Noah den weiteren Befehl, seine Familie und je ein Paar von jeder Tiergattung zu sich in die Arche zu nehmen. Noah schließt, indem er Gott dankt und erklärt:

Abowte þis werke nowe bus me wende
With beestys and fewlys my shippe to fille.[1])

Besondere Beachtung verdient das Newcastler Spiel. Seine Handlung ist ungleich reicher als die des vorhergenannten Yorker Spiels, und die Erweiterungen, die das Stück in bezug auf Personen und Motive aufweist, verraten ein bemerkenswertes Verständnis für dramatische Wirkungen. Einen technischen Mißgriff bedeutet allerdings die Einführung des Engels, der Noah den göttlichen Befehl überbringt, „denn einerseits muß der Engel Gottes Auftrag wiederholen, anderseits fügt er eine Menge neuer Einzelheiten hinzu".[2]) Die erste Szene enthält die Mitteilung des Befehls an Noah; die folgende bringt einen neuen dramatisch wichtigen Zug: Diabolus tritt auf mit seinem üblichen

Out, out, harro . . .[3])

Er hat „sagen hören", daß bei der kommenden Flut Noah und seine Familie gerettet werden sollen, aber er hofft sie dennoch für sich zu gewinnen, und zwar will er es bei Frau Noah versuchen. Er begibt sich daher zu ihr und warnt sie:

---

[1]) York Plays, Spiel VIII, v. 148 f.
[2]) Brotanek, Anglia 21, 194.
[3]) (ed. Waterhouse) v. 97.

And thou do after thy husband read,
Thou and thy children will all be dead,
— — — — — — — — — — — —
All that thy husband goes about,
Is little for thy prow.
Yet shall I tell thee how
Thou shalt weet all his will?[1])

Er gibt ihr darauf einen Trank, den sie nur Noah zu reichen brauche, damit dieser ihr alles erzähle, was ihr bevorstehe.

Diese ganze Szene gemahnt in ihrer Form durchaus an das Spiel vom Sündenfall. Zu Eingang des betreffenden Auftrittes hat das letztere in Y wie in den Chester und Towneley Plays einen Monolog des Satans, der mit Klagen beginnt. So hält auch in N(ewcastle) Deabolus zu Beginn der Szene ein Selbstgespräch, das sich inhaltlich besonders nahe mit dem in Y berührt.[2])

Deabolus verläßt Frau Noah, nachdem er ihr zuvor noch versprochen:

To ship when thow shall fayre,
I shall be by thy side.[3])

Sie hat darauf nichts eiligeres zu tun, als ihrem von der Arbeit an der Arche müden Gatten den Zaubertrank zu reichen, worauf sie ihn unter Drohungen auffordert, ihr über seine geheimnisvollen Gänge Auskunft zu geben. Als Noah ihr berichtet, daß er auf Gottes Geheiß ein Schiff baue, da Gott vorhabe, alles Leben zu zerstören "but me and yow our children and wives",[4]) da zeigt sich der Erfolg der Verführung des Teufels, indem Frau Noah ihren Gatten anfährt:

Who, devil, made thee a wright —
God give him evil to fayre;[5])

und wiederholt, nachdem Noah nochmals sein Handeln durch

---

[1]) (ed. Waterhouse) v. 121 f. und 128 ff.
[2]) Brotanek, Anglia 21, 193 f.
[3]) (ed. Waterhouse) v. 140 f.
[4]) Ebd. 170 f.
[5]) Ebd. 172 f.

einen Hinweis auf den göttlichen Befehl zu verteidigen versucht hat:

The devil of hell the take,
To ship when thou shalt go.[1])

Noah bittet Gott noch einmal um seinen Beistand, den ihm der Engel auch zusagt, und dann geht er „heim", um sich zum Besteigen der Arche zu rüsten.

Einen besonderen Effekt sucht der Verfasser unseres Spiels endlich noch zu erreichen, indem er zum Schluß Deabolus noch einmal auf der Bühne erscheinen läßt, der mit einer Verwünschung aller derer,

"That will not believe in me" [2])

das Stück beschließt.

Die beiden neuen dramatisch und entwicklungsgeschichtlich wichtigen Züge in diesem Spiel sind einmal das Auftreten von Deabolus und weiterhin der Widerstand der Frau Noah, die sich den ihre und ihrer Familie Rettung bezweckenden Absichten ihres Gatten widersetzt. Dies letztere Motiv, das für die englischen Misterien charakteristisch ist[3]) und in allen Versionen des eigentlichen Sintflutspiels mit Ausnahme von Co wiederkehrt, hat seinerseits erst die Veranlassung zur Einführung des zuerstgenannten Zuges — der Rolle von Deabolus — gegeben: Wenn sich schon verhältnismäßig früh in der Entwicklung der Misterien die Neigung der Verfasser bekundet, das Handeln der Personen in irgendeiner Weise, wenn auch zunächst nur ganz äußerlich, zu motivieren, so wird dies vor allem dann für notwendig erachtet worden sein, wenn in einem Falle wie dem vorliegenden das Handeln einer Person den göttlichen Absichten und der biblischen Quelle zuwiderlief; ein einfaches und wirkungsvolles Mittel bot sich aber gerade hierfür in der Einführung einer Verführung durch den Teufel.[4])

---

[1]) (ed. Waterhouse) v. 184 f.

[2]) Ebd. 203.

[3]) Vgl. Creizenach, Cambr. History 5, 44.

[4]) Vgl. Froning, Drama des Mittelalters 1, 264. Brandl bemerkt zur Einführung des Teufels, daß sich dadurch unser Spiel der „Konstruktion der Moralität nähert"; der Mensch steht hier zwischen gutem Engel und Vice (Pauls Grundr. II², 711); vgl. Holthausen, Das Noahspiel 19.

Wenn wir nunmehr zu den eigentlichen Sintflutspielen übergehen, so können wir in allen außer Co beobachten, wie durch die besondere Charakterisierung der Frau Noah eine Verschiebung der ganzen Handlung des Stückes hervorgerufen wurde. In der Stoffabel und in Co konzentriert sich die Handlung und das Interesse um die Rettung des Menschengeschlechts in der Familie Noahs; der Patriarch hat nichts zu tun, als das göttliche Gebot zu erfüllen und die Arche zu bauen. Dadurch, daß sich Frau Noah weigert, die Arche zu betreten, bekommt ihre Person ein besonderes Interesse für den Verlauf der Handlung; sie bedeutet, dramatisch aufgefaßt, gleichsam das Auftreten eines Gegenspiels. Gleichzeitig damit tritt aber auch auf der Seite des durch Noah vertretenen Spiels eine wichtige Änderung ein: Der Patriarch bemüht sich mehr oder weniger, sein Weib zum Betreten der Arche zu bewegen. Dadurch aber kommt in die ganze Handlung eine Entwicklung und ein Vorwärtsstreben, die durchaus dramatisch genannt zu werden verdienen. Je mehr Noahs Weib als widerspenstig gezeichnet wurde, desto eifriger und „unbiblischer" wurden die Bemühungen des Patriarchen, seine Gattin zu veranlassen, sich in die Arche zu begeben. Das ursprünglich zentrale Problem der Erhaltung des Menschengeschlechts in der Familie Noahs trat mehr und mehr zurück und dafür der Streit der beiden Ehegatten nach und nach in den Mittelpunkt des Interesses und der Handlung. Aus dem biblisch-traditionellen Bilde von der Sintflut mit seinem patriarchalischen Charakter wurde allmählich die individuell empfundene Darstellung häuslich-ehelicher Streitszenen, wie wir sie in der Mehrzahl der überlieferten Noahspiele antreffen. Wie verhältnismäßig früh dieser Übergang in der Auffassung und Darstellung bereits eingetreten sein muß, geht aus einer Anspielung Chaucers in der „Miller's Tale" hervor, wo die Rede ist von

The sorwe of Noe with his felaweshipe
Er that he myghte brynge his wyf to shipe.[1])

Woher das wichtige Motiv des Streites zwischen Noah und seinem Weib in den einzelnen Versionen stammt, hat bisher nicht über-

[1]) Canterbury Tales A 3539 f.; hrsg. von W. W. Skeat, Bd. 4, 102; vgl. Pollard, Towneley Plays XXV.

zeugend nachgewiesen werden können. Kamann umgeht in seinen „Quellenstudien zu den York Plays“ die Frage.[1]) Die Annahme Uteschs in seinen Quellenuntersuchungen zu den Chester Plays, daß „die komische Szene zwischen Noah und seinem Weibe wohl als eigene Erfindung des englischen Autors (nämlich desjenigen der Chester Plays) anzusehen“ [2]) sei, müssen wir ablehnen. Auf die richtige Spur führt die ältere Untersuchung Ungemachs, der der Meinung ist, daß „die Darstellung des Chester Play wohl auf eigener Erfindung des Dichters beruht, jedoch mehr in der Einzelausführung als im Grundgedanken, da die entsprechenden Partien von T und Y ähnliches bieten“.[3]) Ungemach ist weiterhin mit ten Brink[4]) der Ansicht, daß „Y vielleicht einen Einfluß auf unser Misterium ausgeübt hat“.[5]) Wenn wir nun einmal in Betracht ziehen, daß wir für ein so eigenartiges komisches Motiv wie das in Rede stehende keinesfalls selbständige Entstehung in jedem einzelnen Misterium werden annehmen können, und ferner daß in Fällen gegenseitiger Entlehnungen in den Kollektivmisterien Y fast ausnahmslos die Priorität zukommt, so werden wir mit ziemlicher Sicherheit annehmen können, daß die komische Streitszene von Y ausgehend in die andern Misterien übernommen wurde.

Ein Vergleich der verschiedenen Versionen des Noahspiels wird vor allem dartun, in welcher Weise sich das Charakterbild der Hauptperson Noah im einzelnen parallel demjenigen von "Uxor Noe" im Laufe der Entwicklung veränderte.

Co behält, wie wir schon oben andeuteten, den stofflich gegebenen Verlauf der Handlung unverändert bei und fügt auch zur Charakteristik der Personen nichts Wesentliches hinzu. Immerhin verdienen einige Besonderheiten dieser Version Beachtung. Auffällig ist zunächst die primitive Art, wie der Zuschauer mit den auftretenden Personen bekannt gemacht wird: Diese nennen, bevor sie ihre eigentliche Rede beginnen, ihre Namen.

---

[1]) a. a. O. p. 6.
[2]) Utesch p. 10.
[3]) Münch. Beitr. 1, 116.
[4]) Gesch. d. engl. Lit. II, 289.
[5]) Münch. Beitr. 1, 116.

Allerdings ist ein gewisser Unterschied zu beobachten, der zeigt, daß die Vorstellungsart der Personen nicht mehr auf der allerprimitivsten Stufe steht: Nur Noah stellt sich unmittelbar dem Zuschauer vor:

Noe, seres, my name is knowe.[1])

Die übrigen Mitglieder seiner Familie nennen dann im Dialog ihre Namen den Bühnenpersonen bezw. derjenigen von ihnen gegenüber, zu der sie gerade sprechen.

So Uxor:

I am 3our wyff[2]) ...

Sem:

My name is Shem, 3our son of price
I xal werke aftere 3our rede,
And also, wyff, the weylle awyse.[3])

Mit den letzten Worten wendet er sich an seine Gattin, die dadurch als solche gekennzeichnet wird, daß sie unmittelbar antwortet:

fforsothe, sere[4]) ...

Charakteristisch für die Version Co ist ferner die Einschaltung der auf einer althebräischen Tradition[5]) beruhenden Episode vom Tode Kains durch den Bogenschützen Lamech, die die Zeit des Archenbaues ausfüllt.

Die Auffassung und Darstellung des Charakters von Noahs Weib — sie hat bisher vor allem das Interesse der literarhistorischen Betrachtung auf die Noahspiele gelenkt — bei den einzelnen Misterienverfassern gibt neuerdings E. H. Moore kurz und treffend wieder mit den Worten: "In the Coventry Cycle only is Mrs. Noah the dully, dutiful echo, who knows that her man knows best. In the York play, the Chester and the Towneley, her individuality and vivacity of temperament are depicted crescendo".[6]) In derselben Reihenfolge — Y, Ch, T —

[1]) Ludus Coventriae S. 40.
[2]) Ebd. S. 41.
[3]) Ebd. S. 41 f.
[4]) Ebd. S. 42.
[5]) Vgl. O. F. Emerson, Public. of the Mod. Lang. Ass. vol. 21, 876.
[6]) Moore, Miracle Plays and Moralities 73.

schließe ich hieran eine vergleichende Betrachtung von Noahs Charakterbild in den drei zuletztgenannten Versionen.

Y. Was die ganze Anlage der komischen Streithandlung in dieser Version betrifft, so ist zu bemerken, daß sie ohne eigentliche Vermittlung mit den übrigen Begebenheiten des Spiels und in einem Fluß verläuft.[1])

Während Noah in seinem Auftrittsmonolog noch von seinem "worthy wiffe" gesprochen hat, scheint sie von ihrem ersten Erscheinen an wenig geneigt, sich dieser Bezeichnung würdig zu erweisen. Als Noah sie durch einen seiner Söhne auffordern läßt, in die Arche zu kommen, weigert sie sich zunächst, folgt dann aber aus bloßer Neugier ihrem Sohne bis vor die Arche, um zu sehen, was ihr Gatte eigentlich vorhabe. Es entspinnt sich jetzt die eigentliche Streitszene. Die Einwände, mit denen Frau Noah den wiederholten Aufforderungen ihres Gatten begegnet, zeigen in ihrer Anordnung[2]) den wachsenden Widerstand der Widerspenstigen, anderseits aber rufen sie auch gesteigerte Bemühungen auf seiten Noahs hervor:

Noe: Come hedir faste, dame, I þe praye.
Uxor: Trowes þou þat I wol leue þe harde lande.
— — — — — — — — — —
Nay, Noye I am nouȝt bowne ...
Noe: Nay, certis, sothly þan mon ye drowne.
Uxor: In fayþe þou were als goode come downe
And go to som what ellis.
Noe: Dame, fowrty dayes are ner hand past,
And gone sen it be-gan to rayne,
— — — — — — — — —
Uxor: Nowe, Noye, in faythe þe fonnes full faste,
This fare wille I no longer frayne,
þou arte nere woode, I am agaste,
Fare-wele I wille go home agayne.[3])
Noe: O! woman art þou woode?[5])

---

[1]) Vgl. Gayley, Intern. Quarterly 10, 124; Plays of our Forefathers 151.
[2]) Vgl. Gayley, Internat. Quarterly 12, 71; Plays of our Forefathers 167.
[3]) York Plays, Spiel IX, v. 76 ff.
[5]) Ebd. 93.

Dabei versucht Noah, sie mit Gewalt festzuhalten; dies gelingt ihm aber nicht, und in seiner Verzweiflung ruft er seine Söhne zu Hilfe, die ihre Mutter nochmals gütlich auffordern und ihr wiederholt die Versicherung geben:

This worlde beis drowned with-outen drede.[1])

Frau Noah scheint endlich von der Notwendigkeit, sich in der Arche in Sicherheit zu bringen, überzeugt zu sein. Als sich jedoch Noah wieder an sie wendet, kommt sie mit neuen Einwänden:

Nay, nedlyngis home me bus,
For I haue tolis to trusse.[2])

Noah versucht, ihr wieder gütlich beizukommen:

Woman, why dois þou þus,
To make us more myscheue?[3])

Da beginnt Frau Noah plötzlich die Beleidigte zu spielen, weil Noah ihr nichts vom Bau der Arche gesagt habe. Noah bittet sie fast kleinlaut um Entschuldigung und fügt hinzu, er habe nur den Willen Gottes befolgt. Diese Antwort befriedigt sie jedoch wenig, und sie versetzt Noah zur Strafe einen Schlag. Zu seiner Verteidigung weist dieser noch einmal auf den göttlichen Befehl hin, der die Ursache seines Handelns sei. Frau Noah kümmert sich jedoch wenig darum und hält ihm vor, daß er „sie“ vielmehr nach „ihrem“ Willen hätte fragen sollen. Schließlich aber gibt sie doch nach, allerdings nicht ohne noch eine Bedingung zu stellen:

My commodrys and my cosynes bathe,
þam wolde I wente with us in feere.[4])

Noah weist sie jedoch auf die steigende Flut hin, um ihr klar zu machen, daß dies unmöglich sei. Sie beklagt das Schicksal ihrer „Gevatterinnen“, wird jedoch von ihren Töchtern bald getröstet. Das Interesse aller richtet sich auf die immer höher werdende Flut, und die Handlung des Spiels verläuft bis zum Schluß wie in der biblischen Quelle.

---

[1]) York Plays, Spiel IX, v. 104.
[2]) Ebd. 109 f.
[3]) Ebd. 111 f.
[4]) Ebd. 143 f.

Betrachten wir den Charakter Noahs in der Version Y für sich, so ergibt sich nach dem dargestellten Verlauf der Handlung, daß er sich hier sehr wenig vom Typus des biblischen Patriarchen entfernt. Noah tritt zunächst seinem Weibe ganz ahnungslos gegenüber, und er ist mehr erstaunt als entrüstet über ihre Weigerung, die Arche zu betreten. Auch im weiteren Verlauf des Stückes geht er nicht allzu weit auf ihre wörtlichen und tätlichen Angriffe ein.[1]) Er ist vielmehr ängstlich um seine Gattin bemüht, und er scheint in dem Glauben zu handeln, daß sie sich der großen Gefahr, in der sie schwebt, gar nicht bewußt ist; daher sucht er sie in ihrem eigenen Interesse zum Betreten der Arche zu bewegen.

Im entsprechenden Chester Play hält Deus zunächst einen Auftrittsmonolog, in dem er über das sündige Treiben der Menschen klagt und seinen Entschluß kundgibt, sie zu vernichten. Diese erste Rede Gottes gibt sozusagen die Exposition und verleiht dem ganzen Spiel eine gewisse Abrundung.

Die komische Streitszene zwischen Noah und seinem Weib hat hier in Ch nicht mehr denselben episodenhaft geschlossenen Charakter wie in Y, wo sie gleichsam außerhalb des Spiels zusammen- und dann in dasselbe hineingesetzt schien. In der Version Ch zeigt sich vielmehr eine kunstvollere Verteilung des unbiblisch-komischen Elementes, das in erster Linie in der Rolle und Charakteristik von Frau Noah zum Ausdruck kommt; die Rückwirkung auf den Charakter Noahs äußert sich dann wiederum in einer geschickten Variierung und Steigerung der Einzelzüge.

Nachdem der Bau der Arche, bei dem den "Waterleaders" Gelegenheit gegeben wird, die einzelnen Verrichtungen ihres Handwerks möglichst eingehend vorzuführen, beendigt ist, wendet sich Noah an seine Gattin mit der Aufforderung:

> Wife, in this Castle we shall be keped,
> my childer and thou, I wold, in leaped.[2])

---

[1]) Vgl. Gayley, Internat. Quarterly 12, 71; Plays of our Forefathers 166.

[2]) Chester Plays (ed. Deimling), Spiel III, v. 97 f.

Hat sie sich vorher recht tüchtig beim Bau des Schiffes beteiligt, so ist sie doch hierzu nicht geneigt:

In faith, noe, I had as lief thou sleppit;
— — — — — — — — — — — —
I will not doe after thy red.[1])

Noah bittet sie noch einmal freundlich:

God wife, doe now as I the bydd.[2])

Sie aber fährt ihn an:

By Christ! not or I see more neede.[3])

Da bricht Noah in eine Klage über die Widerspenstigkeit der Frauen aus, unter der auch er zu leiden habe; schließlich aber bittet er nochmals:

Good wife, let be all this beere
that thou makes in this place here;[4])

und als ob er sich wegen seiner Hilflosigkeit vor den Zuschauern schäme, fügt er hinzu:

for all they wene thou art master,
and so thou art by St. John.[5])

Der Streit wird jetzt unterbrochen, indem Deus zu Noah kommt und ihn auffordert, die Tiere in die Arche zu schaffen. Die Mitglieder seiner Familie unterstützen den Patriarchen hierbei und reichen ihm die "animalia depicta in cartis" einzeln in die Arche, wobei sie jedesmal den Namen des betreffenden Tieres nennen. Schließlich betreten alle außer Frau Noah die Arche. Noah fordert sie jetzt wiederholt auf, ebenfalls hereinzukommen, und zwar bittet er nicht mehr in der liebenswürdigen Weise wie vorher, sondern er verleiht seinen Worten von vornherein einen andern Nachdruck:

Wife, come in! why standes thou here?
thou art ever froward, that dare I sweare,
come in, on gods half! — —[6])

---

[1]) Chester Plays (Deimling), Spiel III, v. 99, 101.
[2]) Ebd. 102.
[3]) Ebd. 103.
[4]) Ebd. 109 f.
[5]) Ebd. 111 f.
[6]) Ebd. 193 ff.

Sie aber bleibt unbeweglich und rät Noah fortzurudern, sie werde nicht eher kommen, als bis sie alle ihre „Gevatterinnen“ bei sich habe, er möge sich „eine neue Frau“ suchen. Noah antwortet nicht weiter auf diese Äußerung, sondern sagt zu seinem Sohne:

Sem, sonne, loe, thy mother is wraw.
for sooth such another I do not know.[1])

Nachdem auch Sem sie noch einmal vergeblich gebeten hat, gibt Noah mit einer etwas „unbiblischen“ Verwünschung seine Bemühungen auf:

Come in, wife, in 20 devills waye,
or els stand there without.[2])

Weiterhin versuchen nur noch die Söhne, ihre Mutter zum Betreten der Arche zu bewegen. Der Erfolg wird erschwert durch das Auftreten der „Good Gossopes“, die Frau Noah an die gemeinsam genossenen Freuden erinnern und sie zu einem Abschiedstrunk auffordern. Als sich daraufhin die Mutter noch einmal weigert mitzukommen, wenn sie nicht alle ihre „Gevatterinnen“ mitnehmen könne, da wendet Sem Gewalt an und erreicht dadurch den gewünschten Erfolg. Als sie die Arche betritt, begrüßt Noah sie:

Welcome, wife, into this boate.[3])

Sie aber erwidert den wohlgemeinten Gruß mit einem Schlag, worauf Noah kleinlaut äußert:

A! ha! mary, this is hote,
it is good to be still.[4])

Weiterhin verläuft auch hier die Handlung wie in der Bibel.

Noah ist hier in Ch bereits wesentlich anders aufgefaßt und gezeichnet als in Y. Der Dichter von Ch ist mehr geneigt als der von Y, etwas von dem patriarchalischen Charakter seines Helden aufzugeben. Noah scheint viel weniger auf die Rettung seines Weibes bedacht und, als er das Vergebliche seiner Be-

---

[1]) Chester Plays (Deimling), Spiel III, v. 209 f.
[2]) Ebd. 219 f.
[3]) Ebd. 241.
[4]) Ebd. 243 f.

mühungen einsieht, entschlossen, sie einfach ihrem Geschick zu überlassen. Durchaus zum Frieden geneigt, ist er doch in Ch eines entschiedeneren Auftretens gegenüber seiner Xanthippe fähig. Allerdings wagt er nicht immer, sich in den Ausbrüchen seines Temperamentes unmittelbar an sie selbst zu richten, und manche seiner Äußerungen lassen ihn in den Verdacht eines Pantoffelhelden kommen.[1]) In ihrem Gesamtcharakter ist seine Redeweise von durchaus unbiblischer Färbung, und ein Fluch wie der in v. 219 dürfte einem Patriarchen wenig anstehen.

In T eröffnet Noah das Spiel mit einem reichlich langen Auftrittsmonolog, in dem er die gesamte bisherige Weltheilsgeschichte rekapituliert. Dabei klagt er über das sündige Treiben seiner Mitmenschen und spricht bereits die Befürchtung aus:

— — lest god / on us will take veniance.[2])

Darauf erscheint Gott „in der Höhe", monologisiert zunächst auch über das böse Menschengeschlecht und gibt dann Noah den Befehl zum Bau der Arche. Mit beachtenswertem Geschick wird dann auf die eigentliche Verwicklung und die für sie in Frage kommenden ursächlichen Momente übergeleitet, indem Noah bereits an dieser Stelle Bedenken wegen der Zustimmung seiner Gattin äußert:

lord, homward will I hast / as fast as that I may;
My [wife] will I frast / what she will say,
And I am agast / that we get som fray
Betwixt us both;
ffor she is full tethee,
ffor litill of angre.
If any thyng wrang be,
Soyne is she wroth.[3])

Damit ist der Zuschauer mit den ausschlaggebenden Charaktereigenschaften von Frau Noah bekannt gemacht und auf einen Zusammenstoß zwischen den beiden Ehegatten vorbereitet.[4])

---

[1]) Vgl. Gayley, Internat. Quarterly 10, 125; Plays of our Forefathers 152.

[2]) Towneley Plays, Spiel III, v. 55.

[3]) Ebd. 183 ff.

[4]) Vgl. die Charakterisierung Kains durch Garcio, oben S. 66 f.

Die folgende Szene zwischen Noah und seinem Weib rechtfertigt bereits die Befürchtungen des Patriarchen. Er kommt zunächst kaum zu Worte und sagt nur:

Wife, we ar hard sted / with tythyngis new,[1])

worauf sie ihn wegen seines ängstlichen Wesens aufzieht; sie schilt über die Schlechtigkeit der Männer, versichert aber, daß sie den ihrigen zu behandeln wissen werde:

I shall smyte and smyle,
And qwite hym his mede.[2])

Ihre boshaften und herausfordernden Schimpfreden nimmt jedoch Noah nicht mit der patriarchalischen Ruhe und Gelassenheit hin, wie er es in den bisher betrachteten Versionen mehr oder weniger tat, sondern er zögert keinen Augenblick, gleiches mit gleichem zu vergelten:

We! hold thi tong, ram-skyt / or I shall the still.[3])

Noah läßt es nicht bei bloßen Drohungen bewenden, sondern zeigt, daß er durchaus bereit ist, sie zu verwirklichen, indem er zuerst zu Tätlichkeiten übergeht. Es kommt zu einer tüchtigen Prügelei zwischen den beiden Ehegatten, der Noah schließlich ein Ende macht, indem er sagt:

— — I will kepe charyte / ffor I haue at do.[4])

In der folgenden Szene ist Noah mit dem Bau der Arche beschäftigt. Nach deren Fertigstellung kommt er wieder zu seinem Weibe mit der Aufforderung:

Tent hedir tydely / wife, and consider,
hens must us fle / All sam togeder.[5])

War in der vorigen Streitszene in erster Linie Frau Noah zu Worte gekommen, wobei von der Flut und der Arche überhaupt noch nicht die Rede war, so wird jetzt den Bemühungen Noahs und seiner Kinder, die Mutter zum Betreten der Arche zu überreden, größerer Raum gewährt. Alle Anstrengungen sind

---

[1]) Towneley Plays, Spiel III, v. 199.
[2]) Ebd. 215 f.
[3]) Ebd. 217.
[4]) Ebd. 235.
[5]) Ebd. 291 f.

jedoch vergebens: Frau Noah setzt sich vor der Arche „auf einem Hügel“ zum Spinnen nieder und warnt davor, sie dabei zu stören. Als er die Erfolglosigkeit aller Bemühungen einsieht, da überläßt Noah ähnlich wie in Ch die Widerspenstige ihrem Schicksal:

Peter! I traw we dote;
Without any more note
Come in if ye will.[1])

Inzwischen wird sie jedoch schon auf andere Weise zum Nachgeben gezwungen, nämlich durch die steigende Flut, die sie bereits erreicht. Als sie endlich bereit ist, in die Arche zu kommen, da verheißt ihr Noah für ihr Zögern eine tüchtige Tracht Prügel und droht, ihr „den Hals zu brechen“, wenn sie ihn nicht um Verzeihung bitte. Es kommt erneut zu einem lebhaften Wortgefecht, das schließlich wieder in eine Prügelei ausläuft, bei der Noah „fast der Rücken zerschlagen wird“; aber auch sein Weib ist „so blau geschlagen“, daß beide jetzt des Streites müde sind und ihren Kindern, die ihnen Vorwürfe machen, beim Betreten der Arche versprechen:

— — — / we will no more be wroth.[2])

Damit ist in der Tat aller Streit vorüber, und der Schluß des Stückes entspricht durchaus der biblischen Quelle.

Was die Gestalt Noahs betrifft, so läßt der dargestellte Verlauf des Stückes keinen Zweifel darüber, daß sie hier in T am weitesten vom Typus des biblischen Patriarchen entfernt ist. Noah erscheint als der mit einer Xanthippe geplagte Gatte, der er aber nicht etwa als Pantoffelheld gegenübertritt.[3]) Er bedient sich durchaus unbiblischer Redensarten und Flüche in seinen Erwiderungen auf die Angriffe seiner Gattin, und wenn es zu Tätlichkeiten kommt, so macht er stets den Anfang.

Fassen wir unsere Beobachtungen bei der vergleichenden Betrachtung von Noahs Charakterbild in den verschiedenen Versionen des Sintflutspiels zusammen, so kommen wir zu dem

---

[1]) Towneley Plays, Spiel III, v. 367 ff.

[2]) Ebd. 418.

[3]) Wie Gayley (Intern. Quarterly 10, 125) anzunehmen scheint; vgl. dagegen ten Brink II, 273.

Schluß, daß es sich, soweit es nicht mit der biblischen Quelle übereinstimmt, in Auffassung und Darstellung durchaus parallel dem von Frau Noah entwickelt, und daß es sich von Co aus über Y und Ch nach T zunehmend vom Typus des biblischen Patriarchen entfernt.

6. Isaaks Opferung.

Von den alttestamentlichen Stoffen, die in den mittelalterlichen Misterien dramatisiert worden sind, scheint sich die Opferung Isaaks besonderer Beliebtheit erfreut zu haben.[1]) Was England betrifft, so sind außerhalb der vier großen Kollektivmisterien noch zwei Bearbeitungen des Stoffes überliefert: ein ostanglisches Spiel aus Brome[2]) und ein anderes, das nach dem gegenwärtigen Aufbewahrungsort der Hs. gewöhnlich das Dubliner genannt wird, dessen Entstehung jedoch nach neueren Untersuchungen Brotaneks in die Gegend von Northampton zu setzen ist.[3]) Nach allem, was bisher über den Charakter dieser beiden Stücke gesagt worden ist, werden wir nicht mehr daran zweifeln können, daß in ihnen keine Reste verloren gegangener Kollektivmisterien, sondern von Anfang an selbständige Spiele vorliegen.[4])

---

[1]) Vgl. Hohlfeld, Mod. Lang. Notes 5, 222; L. T. Smith, Anglia 7, 317; Waterhouse, Non-cycle-Plays L. Was Frankreich betrifft, so weist Juleville drei Sonderdrucke dieser Szene aus dem "Viel Testament" nach (Mystères 2, 368); vgl. Sepet, Ec. d. Chartes 38, 438 f.

[2]) In der Nähe von Diss an der Südgrenze von Norfolk.

[3]) Anglia 21, 24 ff.

[4]) Für die Selbständigkeit des Brome-Spiels spricht sich L. T. Smith mit guten Gründen, und zwar m. E. mit Recht aus (Anglia 7, 318), ebenso später Waterhouse, Non-cycle Mystery-plays LIV. ten Brink läßt die Frage, ob wir in dem Spiel ein von Anfang an selbständiges Stück oder den Rest eines Kollektivmisteriums zu sehen haben, offen (Litg. II, 263), während Chambers (Med. Stage II, 130) und Schelling (Elizabethan Drama I, 27) das letztere annehmen. Daß auch im Dubliner Spiel von „Abraham und Isaak" ein von Anfang an selbständiges Stück vorliegt, wurde dargetan von Davidson, der den Nachweis erbrachte, daß der von den Dubliner Gilden aufgeführte Fronleichnamzyklus nur aus einer Reihe von "dumb-shows" bestand, und daß das Isaakspiel infolgedessen nicht identisch sein kann mit dem "pageant" der Weber, was L. T. Smith (York Plays LXVII), ten Brink (II, 290), Brandl (Grundr. II¹, 704) und sogar noch Clarke (Miracle

Der Stoff ist einer von den wenigen der biblischen Überlieferung — soweit sie in den Misterien bearbeitet worden ist —, die „dramatischen, ja tragischen Gehalt“ aufweisen. Während sich sonst die Misteriendichter in der Darstellung von Gefühlsvorgängen sehr unbeholfen zeigen, kam ihnen hier der Stoff ohne weiteres entgegen. Die erschütternde Tragik des Konfliktes zwischen der elementarsten und natürlichsten Form des Gemeinschaftsgefühls, der Elternliebe, und dem unbedingten Gehorsam gegen Gott konnte ihren Eindruck auf jene mittelalterlichen Dramatiker nicht verfehlen, wenn diese auch in bezug auf die eigentliche Darstellung nicht alle in gleicher Weise den der Größe des Gegenstandes entsprechenden Ausdruck fanden.

Aus mancherlei Gründen hat sich die Forschung bisher besonders mit der Brome-Version beschäftigt, „dem einzigen Denkmal ostmittelländischer Dramaturgie aus der Blütezeit des Misteriums“.[1]) Sie ist — allerdings in einer älteren, nicht erhaltenen Redaktion — die Quelle gewesen für das entsprechende Spiel des Chesterzyklus.[2]) Die Bedeutung des Brome-Spiels liegt in seiner voll-

---

Play 51) ohne weiteres annehmen. Davidsons Beweisführung erhielt noch eine Stütze, als Brotanek nachwies, daß das Spiel mit Dublin überhaupt nichts zu tun hat, sondern nach oder in die Umgebung von Northampton zu setzen ist.

[1]) ten Brink, Litg. II, 263; vgl. L. T. Smith, Anglia 7, 317.

[2]) L. T. Smith wies zunächst darauf hin, daß in der Chester-Version “there are several resemblances to the Brome-Ms.” (Anglia 7, 320). Weiterhin sprach sich ten Brink für direkte Abhängigkeit der Chester- von der Brome-Version aus (II, 289). Ungemach modifizierte dieses Urteil dahin, daß er beweisen zu können glaubte „1. Das ostanglische Spiel wie das 4. Ch. Pl. gehen ursprünglich auf dieselbe französiche Quelle zurück; 2. in einer späteren Entwicklungsperiode hat das Ch. Pl. seine Darstellung aus derjenigen des ostanglischen Stückes ergänzt“. Seitdem man jedoch in neueren Quellenuntersuchungen mit größter Vorsicht zu Werke geht bei der Feststellung gegenseitiger Entlehnungen in den Misterien, „worin man es früher sehr versehen“ (Wackernell, Passionsspiele aus Tirol CXXII; vgl. Brotanek, Anglia 21, 192), ist man mit Recht ziemlich allgemein zu der Ansicht gekommen, daß Ungemach die Benutzung einer französischen Vorlage nicht erwiesen hat (Varnhagen p. 2; Hohlfeld, Mod. Lang. Notes 5, 234; Utesch 10). Dagegen ist die direkte Entlehnung des Ch. Pl. aus der Brome-Version nicht zweifelhaft, wie die Übereinstimmung „fast aller Reime“ beweist

endeten künstlerischen Darstellung, die es hoch über andere gleichzeitige und sogar spätere dramatische Erzeugnisse, vor allem auch über die Bearbeitungen des Stoffes in den anderen Misterien, stellt. Man wird den Wert der Brome-Version um so höher einschätzen, wenn man in Rechnung zieht, daß ihre charakteristischen Vorzüge bereits jener älteren Redaktion eigen gewesen sind, die bis in den Anfang des 14. Jahrhunderts hinaufzudatieren sein dürfte.[1])

Das Coventryspiel ist in bezug auf lebendige dramatische Darstellung und wirkliche Entfaltung der tragischen Situation am niedrigsten zu bewerten.[2]) Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, daß das Spiel auf der andern Seite einige Vorzüge besitzt, die außer ihm nur den besten Darstellungen des Stoffes eigen sind. Anzuerkennen ist, daß der Verfasser trotz aller sonstigen Mängel seiner Kunst die erschütternde Tragik der Situation vollkommen erfaßt hat; und wenn er bei der Schilderung des Seelenzustandes seines Helden auch weniger in die Tiefe dringt, so kann er sich doch nicht genug tun in immer erneuten Hinweisen auf die Schwere des Konfliktes in der Brust Abrahams. So ruft er nach Empfang des grausamen göttlichen Befehls aus:

> Goddys commaundement must nedys be done,
> but ȝitt the fadyr to scle the sone,
> Grett care it causeth in my thought,[3])

(Hohlfeld a. a. O. 234; vgl. Gayley, Internat. Quarterly 10, 119 und Plays of our Forefathers 132; Waterhouse, Non-cycle Plays LIII; Utesch 10).

[1]) Vgl. ten Brink II, 263; Hohlfeld, Mod. Lang. Notes 5, 234. Daß Auffassung und Darstellung bereits in der älteren Redaktion dieselbe Vollendung zeigen wie in der erhaltenen, erweist eine zusammenhängende Betrachtung der von Varnhagen durch Emendationen auf Grund metrischer Kriterien rekonstruierten älteren Form. Sämtliche vom Verf. hier nachgewiesenen neueren Zusätze sind nur äußerlicher Art und berühren in keiner Weise den Sinn und den inneren Aufbau des Ganzen. Außerdem ist die Chester-Version heranzuziehen, die auf die ältere Redaktion des Brome-Spiels zurückgeht (Hohlfeld a. a. O. 237).

[2]) Vgl. Moore, Mir. and Moral. 78; L. T. Smith, Anglia 7, 319.

[3]) Lud. Coventriae S. 52.

und später wiederholt:

Now must the fadyr his suete sone schende,[1])
oder: Thyn owyn fadyr thi deth must be,[2])
— — — — — — — — — —
oder: The wylle of God must nedys be done!
But ȝit the ffadyr to sle the sone,[3])
— — — — — — — — — —
oder: Myn owyn sybb blood now xal I spylle![4])

Bei einer vergleichenden Betrachtung der einzelnen Versionen des Spiels fassen wir zunächst die Einführung der beiden im Mittelpunkt der Handlung stehenden Personen, Abrahams und Isaaks, und die Exposition ihres gegenseitigen Verhältnisses ins Auge.

In Y hält Abraham einen langen Auftrittsmonolog (1—64), in dem er Gott für die ihm erwiesenen Wohltaten dankt; dabei erzählt er seine ganze Lebensgeschichte, um zum Schluß mit wenigen Worten Isaaks zu gedenken, der ihm trotz seines hohen Alters beschert worden sei, und den er „wie sein Leben liebe". Darauf kommt sofort der Engel mit Gottes Befehl. Eigenartig mutet die Einleitung der Szene in Ch an. Vorausgeschickt wird die Geschichte von "Melchisedech et Loth". Was die eigentlich hier in Frage kommende Szene betrifft, so erfahren wir nur, wie Gott Abraham einen Sohn verheißt. Darauf erhält der Patriarch den Befehl, alle männlichen Nachkommen am achten Tage zu beschneiden, und nachdem der Expositor erklärt hat, „was dieser Befehl bedeutet", folgt unmittelbar die Aufforderung von seiten Gottes:

Take Isaack, thy sonne by name
that thou lovest best of all
and in sacrifice offer him to me.[5])

In T beginnt Abraham das Stück mit einem langen Monolog (1—48), in dem er die Ereignisse seit der Schöpfung rekapituliert,

[1]) Ludus Coventriae S. 52.
[2]) Ebd. S. 53.
[3]) Ebd. S. 54.
[4]) Ebd. S. 54.
[5]) Chester Plays (Deimling), Spiel IV, v. 211 ff.

ohne dabei jedoch Isaak zu erwähnen. Erst in dem göttlichen Befehl ist von diesem zum erstenmal die Rede.

D wird im Gegensatz zu allen übrigen Versionen von Deus mit einem Monolog eröffnet:

Of all þing þer ever was I am þe begynnere,
— — — — — — — — — —

Er habe nach Adams Sündenfall Abraham erwählt und ihm auf seine Bitten hin einen Sohn geschenkt, den er „von allem, was auf der Erde sei, am meisten liebe", mehr jedoch liebe er ihn, Gott; trotzdem er das wohl wisse, wolle er ihn noch einmal „auf die Probe stellen". So beauftragt er seinen Engel, Abraham den Befehl zur Opferung Isaaks zu überbringen. Während der Engel zur Erde geht, ist Abraham im Gebet begriffen; er dankt Gott vor allem dafür, daß er ihm vor seinem Tode noch einen Nachkommen geschenkt habe; er will schnell nach Hause eilen, von wo er „den ganzen Tag" abwesend gewesen ist, um wieder mit Isaak und seiner Mutter vereint zu sein. Indem er abgehen will, tritt ihm der Engel entgegen und verkündet ihm Gottes Befehl.

Gegenüber diesen vier Versionen weisen Co und Br in der einleitenden Szene einen gemeinsamen Zug auf. Hier wird das Verhältnis zwischen Vater und Sohn dem Zuschauer nicht wie dort in den Reden von Abraham bezw. Deus beschreibend erläutert, sondern in der Situation charakterisiert und beleuchtet, indem Abraham und Isaak zusammen auftreten. Wenn wir bedenken, daß auf dem mittelalterlichen religiösen Theater, wie wir bereits oben betonten,[1]) das Bühnenbild eine ungleich tiefere Wirkung ausübte als das gesprochene Wort, und daß der Zuschauer überhaupt mehr geneigt ist, das zu glauben, was er sieht, als das, was ihm berichtet wird,[2]) so werden wir der „Expositionsszene" der beiden genannten Versionen den größeren dramatischen Wert zusprechen müssen. Die gegenseitige Zuneigung von Vater und Sohn muß sich dem Zuschauer viel un-

[1]) Vgl. S. 24.
[2]) B. Matthews, International Quarterly 10, 96.

mittelbarer und glaubhafter offenbaren, wenn Abraham zu Isaak sagt:

fful hertyly do I love the . . .[1])

oder

Ysaac, my owyne swet chyld . . .[2]),

wobei das Gebärdenspiel und das ganze Gebaren der beiden den Eindruck des gesprochenen Wortes unterstützen und vertiefen, als wenn Abraham in Isaaks Abwesenheit sagt, daß er seinen Sohn liebe, oder gar Deus, indem er von Abraham spricht, sich über dessen Verhältnis zu Isaak äußert.

Der gemeinsame Vorzug von Br und Co in der „Expositionsszene" liegt nun nicht nur in der Art und Weise, wie der Zuschauer über Abraham und Isaak und ihr gegenseitiges Verhältnis unterrichtet wird, sondern nicht zum wenigsten auch darin, daß Vater und Sohn gleich von Anfang an in den Mittelpunkt des Interesses und der Handlung gerückt werden. Während in Y, T, Ch und D in der einleitenden Szene zunächst Deus oder Abraham die Ereignisse seit der Schöpfung, die für die Vorgeschichte der Abraham-Isaakszene vom dramatischen Standpunkte aus betrachtet so gut wie nichts bedeuten, in einem langen, epischen Monolog rekapituliert und Isaak zum Schluß fast nur beiläufig erwähnt wird, wird Isaak in Br und Co gleich zu Anfang in der Rede Abrahams eingeführt — in v. 11 beider Versionen — und um beide dreht sich von Anfang an die Handlung. So gewinnt man hiernach den Eindruck, daß die Verfasser dieser beiden Versionen mehr als die der übrigen das eigentliche dem Stoff zugrunde liegende Problem erfaßt und darzustellen versucht haben, und daß ihre Kunst nicht in dem Maße wie die jener andern nur ein "mettre par personnages" des biblischen Berichtes ist.

Dem Empfang des göttlichen Befehls geht in Br eine geschickte Steigerung voraus, die erreicht wird durch eine „Verknüpfung der einzelnen Vorgänge".[3]) Nachdem Deus seinem Engel die Weisung erteilt hat, zu Abraham zu gehen, um ihm

[1]) Ludus Coventriae S. 48.

[2]) Brome Play (Waterhouse) v. 26.

[3]) Vgl. hierüber Heinzel, Beitr. zur Ästhetik 4, 233.

den Befehl zu überbringen, spricht Abraham ein Gebet, worin er, natürlich ohne es zu wissen, Gott alles das zu tun verspricht, was gleich darauf den unheilvollen Konflikt in ihm hervorrufen soll. Er sagt zunächst, es sei gerade der Tag, an dem er opfern müsse:

For thys day my tender offryng,
Here must I ȝeve to The, certeyn;[1])

und weiterhin verspricht er, alles das zu opfern, was Gott am meisten erfreuen würde:

Wat maner best woll make þe most fayn?
Yff I had ther-of very knoyng,
It shuld be don with all my mayne.[2])

Kaum hat Abraham Gott dieses verhängnisvolle Versprechen gegeben, als auch schon der Engel den göttlichen Befehl zur Opferung Isaaks bringt.

Wenn wir als nächsten Punkt unserer vergleichenden Betrachtung der einzelnen Versionen den Eindruck des göttlichen Befehls auf Abraham heranziehen, so muß es uns merkwürdig berühren, wie ruhig und resigniert der unglückliche Vater die Aufforderung zur Tötung des geliebten Kindes hinnimmt. Keiner von den sechs Dichtern hat diesen „conventionellen Fehler" vermieden, der in ihrer Pietät dem Stoff gegenüber wurzelt.[3]) Der erste Gedanke Abrahams, nachdem er den grausamen Befehl vernommen hat, gilt stets dem göttlichen Willen und der unbedingten Notwendigkeit, diesem gemäß zu handeln. So beginnt seine Erwiderung

in Br: Wolle-com to me be my Lordes sond,
And Hys hest I wyll not with-stond;[4])
— — — — — — — — — — —

in Ch: My lord, to thee is my entent
ever to be obedyent,

---

[1]) Brome Play (Waterhouse) 49 f.
[2]) Ebd. 52 ff.
[3]) Vgl. ten Brink II, 263.
[4]) 68 f. (Waterhouse p. 38).

that sonne that thou to me hast sent,
offer I will to thee,[1])
— — — — — — — — — — — —

in T: A, lovyd be thou, lord in throne!
hold ouer me, lord, thy holy hand,
ffor certis thi bidyng shall be done.[2])
— — — — — — — — — — — —

in Co: Now Goddys commaundement must nedys be done,
Alle his wyl is wourthy to be wrought;[3])
— — — — — — — — — — — —

in D: Aungel, as God wol, I am right wele payde;
For of me his wille shall neuer be withnayde.[4])
— — — — — — — — — — — —

Die Fassung von Y scheint sich auf den ersten Blick vorteilhaft von der der übrigen Versionen zu unterscheiden. Die Antwort Abrahams drückt jedoch mehr sein Erstaunen über den sehr „seltsamen" Befehl aus als das Entsetzen des unglücklichen Vaters, dem sein Liebstes genommen werden soll. Den ersten Worten seiner Erwiderung:

Lord god, þat lens ay lastand light,
This is a ferly fare to feele,
Tille haue a sone semely to sight,
— — — — — — — — — — — —
And unto dede hym buse be dight,[5])

folgt im weiteren Verlauf die Versicherung:

And sertis, I sall noght say hym nay,
If god commaunde my self to sloo.[6])

Während nun in allen Versionen, nachdem der erste Eindruck des göttlichen Befehls auf Abraham vorüber ist, doch unmittelbar darauf das unterdrückte Gefühl des Vaters zum Ausbruch kommt oder doch wenigstens mit einigen Worten auf das

[1]) Chester Plays, Spiel IV, v. 217ff.
[2]) Towneley Plays, Spiel IV, v. 74ff.
[3]) Ludus Cov. S. 52.
[4]) 61f. (Waterhouse p. 28).
[5]) York Plays, Spiel X, v. 77ff.
[6]) Ebd. 91f.

Grausame des Gebotes Gottes hingewiesen wird, lassen sich in Ch noch die Reste einer ursprünglichen Redaktion erkennen, der jede gefühlsmäßige Regung Abrahams fremd gewesen sein muß. Für den Dichter dieser ältesten Fassung ist Abraham lediglich der biblische Patriarch, dem der göttliche Wille das alleinige Gesetz ist, und bei dem in dem Augenblick, wo Gott ihm befiehlt, seinen einzigen Sohn zu töten, ohne weiteres jede menschliche Regung zurücktreten muß. Diese primitive Auffassung[1]) tritt zunächst in demjenigen Teile der Abraham-Isaakszene zutage, der von der Brome-Version keinen Einfluß erfahren hat, d. h. in der Einleitung — etwa bis v. 236.

Verfolgen wir den weiteren Verlauf der Handlung, so tritt gleich wieder die künstlerische Überlegenheit des Brome-Dichters auffällig hervor. Während in den anderen Versionen das Interesse des Zuschauers für einige Zeit abgelenkt wird, indem die sachlichen Vorbereitungen zum Opfer den tragischen Konflikt im Innern des unglücklichen Vaters etwas zurücktreten lassen, bleibt in Br die Spannung der Situation aufrechterhalten und wird auch bis zum Höhepunkt hin kaum noch merklich unterbrochen. „Sowie Abraham zur Ausführung der grausigen Tat die ersten Vorbereitungen trifft, beginnt das unterdrückte Gefühl in seiner Brust sich mächtig zu regen, und immer gewaltiger wird im Verlauf der Entwicklung der innere Kampf.“ [2])

Lebhaft und eindringlich wird die Verzweiflung Abrahams vor allem nach der Ankunft mit dem Sohne "at mount Vision“ ausgemalt, als Isaak die bekannte Frage an seinen Vater richtet:

Wer ys 3owr qweke best þat 3e schuld kyll?
Both fyer and wood we haue redy,
But queke best haue we non on þis hyll.[3])

Abraham beruhigt ihn wie in der biblischen Quelle:

Owr Lord wyll send me on-to thys sted
Summ maner a best for to take.[4])

---

[1]) Dieselbe Auffassung zeigt auch der Schluß der Abraham-Isaakszene von der Widerrufung des göttlichen Befehls durch den Engel an (s. u. S. 109 f.).

[2]) ten Brink, Litg. II, 263.

[3]) Brome Play (ed. Waterhouse) 138 ff.

[4]) Ebd. 144 f.

Isaak gibt sich jedoch damit nicht zufrieden und fragt besorgt:

ȝa, fader, but my hart begynnyth to quake,
To se þat scharpe sword in ȝowr hond.
Wy bere ȝe ȝowr sword drawyn so?[1])
— — — — — — — — — — — —
Ber ȝe ȝowr sword draw for me?[2])

In seiner Verzweiflung ruft Abraham bald Gott an, bald wendet er sich wieder an sein besorgtes Kind, dessen Angst mit der seinigen wächst. Lebhafte Rede und Gegenrede[3]) bringen die Spannung und Steigerung zu dramatischem Ausdruck, bis schließlich Abraham aus seiner gequälten Brust die Antwort herauspreßt:

A! Ysaac, ysaac! I must kyll the.[4])

In diesen Worten liegt in der Brome-Version schon ein gewisser Höhepunkt. Die kunstvolle Steigerung, durch die er vorbereitet und erreicht wird, findet sich in keiner andern Darstellung des Stoffes, abgesehen von Ch, das sich gerade in diesem Teile sehr eng, meist wörtlich, an Br anlehnt.

Co folgt ziemlich genau der biblischen Überlieferung. Nachdem Isaak die Frage an seinen Vater gerichtet hat:

What ȝe xulde offre fayn wold I se,[5])

erhält er zunächst die in der biblischen Quelle gegebene Antwort:

God xal that ordeyn...[6])

Noch einmal wendet er sich an seinen Vater:

Tell my, fadyr, ȝour grett mornyng,
And I xal seke sum help therfore;[7])

worauf dieser ihm mitteilt, was ihm bevorsteht:

---

[1]) Brome Play (ed. Waterhouse) 147 ff.
[2]) Ebd. 154.
[3]) Die einzelnen Reden von Vater und Sohn umfassen immer nur je zwei Verse.
[4]) (ed. Waterhouse) 167.
[5]) Lud. Coventriae S. 53.
[6]) Lud. Coventriae S. 53.
[7]) Ebd. S. 53.

Alas! dere sone, for nedys must me,
Evyn here the kylle . . .[1])

In Y wird an dieser Stelle der dramatische Verlauf der Handlung aufgehalten, indem Abraham einem Gefühlsausbruch aus dem Wege geht durch ein langes Gebet, dem sich dann auch Isaak anschließt. Nachdem dieser ausgebetet hat, wiederholt er noch einmal die Frage:

But fadir now wolde I frayne full fayne,
Whar-of oure offerand shulde be grathid.[2])

Darauf erhält er sogleich die Antwort:

Sertis, sone, I may no lengar layne,
Thy-selfe shulde bide þat bittir brayde.[3])

In T gibt Abraham auf Isaaks Frage:

where is the best that shulde be brend?[4])

sofort die Antwort:

Now, son, I may no lengar layn
— — — — — — — — — —
certanly thou must be slayn,[5])

es fehlt hier sogar die in der Quelle überlieferte erste ausweichende Antwort Abrahams, die von allen übrigen Versionen übernommen worden ist.

In D folgt die Antwort gleich in der nächsten Rede Abrahams, der sich zunächst der in der Quelle gegebenen Ausrede bedient, beim Anblick der Opferstätte unmittelbar darauf jedoch fortfährt:

Now Isaac, son, I may no lengre refrayne,
— — — — — — — — — — — —
here þi body shal be brouȝt to nought.[6])

Interessante Einzelheiten für die allmähliche Wandlung in der Auffassung und Darstellung biblischer Charaktere liefert

---

[1]) Ludus Coventriae S. 53.
[2]) York Plays, Spiel X, v. 185 f.
[3]) Ebd. 187.
[4]) Towneley Plays, Spiel IV, v. 168.
[5]) Ebd. 169, 173.
[6]) (ed. Waterhouse) 160, 166.

eine vergleichende Betrachtung der Art und Weise, wie Isaak in den verschiedenen Versionen den göttlichen Befehl aufnimmt. Wenn gesagt worden ist, daß "in all the plays except the Towneley one, Isaac is too resigned to his bitter fate, to much a symbolic figure to excite our deepest emotion",[1]) so bedarf dieses Urteil in Rücksicht auf einzelne Versionen des Spiels einiger Modifikationen.

In Co, das sich, wie wir schon oben bemerkten, am engsten an die biblische Überlieferung anschließt, ist Isaak sofort zum Sterben bereit, als er den göttlichen Befehl vernimmt; er dankt Gott sogar noch und bittet seinen Vater, fröhlich zu sein und das Gebot Gottes gern zu erfüllen.

In Y zeigt Isaak die gleiche Bereitwilligkeit zu sterben nur ganz zu Anfang, d. h. unmittelbar nachdem er vernommen hat, was ihm bevorsteht:

> And I sall noght grouche þer agayne,
> To wirke his wille I am wele payed.[2])

Als er jedoch im weiteren Verlauf der Szene über sein Schicksal nachzudenken beginnt, da kommt ihm die Befürchtung, daß „sein Fleisch" beim Anblick des Todes Widerstand leisten möchte. Daher bittet er seinen Vater, ihn zu binden. Wenn er schließlich ausruft:

> A! dere fadir, lyff is ful swete,
> The drede of dede dose all my dere.
> As I am here youre sone,
> To god I take me till,[3])

so geht daraus hervor, daß er sich nur schweren Herzens in das Unvermeidliche fügt.

Einen Ansatz zu psychologischer Vertiefung zeigen zunächst die Versionen D und Br: Isaak ist ganz entsetzt, als ihm sein Vater mitteilt, welch grausames Geschick ihm bevorsteht, und in seiner kindlichen Unschuld und Naivität fragt er

---

[1]) Moore, Miracle Plays and Moralities 78.
[2]) York Plays, Spiel X, v. 191.
[3]) Ebd. 279 ff.

in Br: Kyll me, fader? alasse! what haue I done?
Yff I haue trespassyd a-ȝens ȝow owt,
With a ȝard ȝe may make me full myld;[1])

in D: Alas, gentyl fader, why put ye me in þis fere?
Haue I displesid you any thing?
ȝif I haue trespast, I cry you mercy.[2])

Als Abraham nochmals versichert, daß ein Ausweg unmöglich sei, da kommt dem geängstigten kindlichen Gemüt sogleich der Gedanke an die Mutter:

Br: Now I wold to God my moder were here on þis hyll!
Sche woold knele for me on both hyr kneys
To save my lyffe.[3])

D: Alas, what have I displesid þis lord of blisse,
þat I shal be martyred in þis mysse?
But, gentil fader, wot my modre of þis,
þat I shal be dede?[4])

Daß sich Isaak schließlich in sein grausames Geschick ergibt, wird in beiden Versionen in ähnlicher Weise begründet: Abraham hält ihm vor, daß Gottes Willen über den der Mutter gehe, bezw. daß Gott das Opfer befohlen habe.[5])

Ganz und gar ins rein Menschliche übertragen erscheint der Charakter Isaaks in T. Wie er sich schon widersetzt, als ihm der göttliche Befehl bekannt wird:

I am hevy and nothing fayn,
Thus hastely that shall be shent,[6])

so ist er auch im weiteren Verlaufe der Handlung durch nichts zu bewegen, sich in frommer Ergebenheit in sein Schicksal zu fügen; „er erklärt sich keinen Augenblick bereit zu sterben, er

---

[1]) (ed. Waterhouse) 168 ff.
[2]) (ed. Waterhouse) 170 ff.
[3]) (ed. Waterhouse) 175 ff.
[4]) (ed. Waterhouse) 184 ff.
[5]) Dasselbe Motiv findet sich auch im Viel Testament, vgl. Juleville II, 364.
[6]) Towneley Plays, Spiel IV, v. 175 f.

kämpft im Gegenteil bis zuletzt tapfer, wenn auch nur mit kindlichen Worten, um sein junges Leben".[1])

Stellen wir die im vorhergehenden in bezug auf den Charakter Isaaks gemachten Beobachtungen zusammen, so sehen wir in Co Isaak sich willig und gern in sein Geschick fügen, während er sich in T bis zum letzten Augenblick seiner Opferung widersetzt; das Aufkommen und die allmähliche Vergrößerung seines Widerstandes zeigen die Versionen Y, Br (Ch) und D. Für die Charakterfigur Isaaks bedeutet dies eine allmähliche Übertragung aus dem biblischen Milieu in das rein Menschliche. Aus dem gehorsamen Sohne des Patriarchen, der nur als Werkzeug des göttlichen Willens erscheint und in der Tat kaum mehr als eine symbolische Figur ist, der ohne Rücksicht auf seine eigene Person alles tut, was Gott von ihm fordert, wird ein mit menschlichen Gefühlen und Leidenschaften ausgestatteter und dementsprechend handelnder Mensch, dessen Hauptstreben auf die Erhaltung seines Lebens gerichtet ist.

Wenn wir weiterhin denjenigen Teil unseres Spiels ins Auge fassen, in dem der Seelenkampf des Helden zur vollen Entfaltung kommt, die eigentliche Opferszene, so zeigt auch hierin wiederum Br die höchste Vollendung, das in dieser Szene „reicher an Motiven und Variationen ist als alle anderen Dramatisierungen des Stoffes". In der bedeutenden Länge der Szene in Br[2]) dürfen wir m. E. durchaus einen Vorzug erblicken,[3]) da einerseits der Dramatiker in seinen Quellen fast gar nichts vorfand, was über die biblischen Motive hinausging und es sich anderseits um die Darstellung von Gefühlsvorgängen handelte, die an das Können des Dichters ungleich größere Anforderungen stellte als die Darstellung äußerer Erlebnisse.

---

[1]) ten Brink, Litg. II, 268.

[2]) Die Szene reicht in Br von v. 168 bis 312 (von der Mitteilung des göttlichen Befehls an Isaak bis zum Eingreifen des Engels). Die Rede wechselt 33 mal zwischen Abraham und Isaak. Die gleiche Stoffmasse füllt in D die Verse 167—261, wobei 15 maliger Wechsel in der Rede stattfindet.

[3]) Den Vorwurf der „Weitschweifigkeit" macht — m. E. allerdings mit Unrecht — Chambers (Cyclopædia I, 48) den Bearbeitern des Abraham-Isaak-Stoffes.

Die Hauptwirkungen in der Charakterisierung erreicht der Dichter der Brome-Version in dieser Szene durch die kunstvolle Herausarbeitung des scharfen Kontrastes zwischen der ungeheuren Tragik der Situation und der naiven Grazie kindlich zarter Empfindungen.

Dieser Gegensatz tritt vor allem von dem Augenblick an hervor, wo Isaak jeden Widerstand aufgibt und sich bereit erklärt, gern zu sterben, wenn es Gottes Wille sei. Er überzeugt sich noch einmal davon, indem er seinen Vater fragt:

And ys yt Goddys wyll þat I schuld be slayn?[1])

worauf Abraham erwidert:

ȝa, truly, Ysaak, my son soo good.[2])

In kindlichem Gehorsam versichert Isaak darauf seinem Vater:

Now fader, aȝens my Lordes wyll,
I wyll neuer groche, lowd nor styll;
He mygth a sent me a better desteny
Yf yt had a be hys plecer;[3])

und gleich darauf noch einmal:

Nay, nay fader. God for-bede
That euer ȝe schuld greve hym for me.[4])

Gerade dadurch, daß sich Isaak widerstandslos bereit erklärt zu sterben, wirken seine nun folgenden kindlichen Reden um so erschütternder.[5]) Hätte er dem Vorhaben seines Vaters äußeren Widerstand entgegengesetzt, dann würde das Interesse der Handlung nicht unwesentlich von dem innern Konflikt des Helden abgelenkt worden sein; der hier hervorgerufene Kontrast aber läßt jenen Konflikt um so unmittelbarer und schärfer hervortreten.

Die ganze Szene zeigt weniger ein allmähliches und regelmäßiges Ansteigen bis zum Höhepunkt als vielmehr ein unaufhörliches An- und Abschwellen, das dadurch hervorgerufen wird, daß Abraham bald dem Entschluß und der Tat näher zu kommen

---

[1]) (ed. Waterhouse) v. 187.
[2]) Ebd. 188.
[3]) Ebd. 190 ff.
[4]) Ebd. 196 f.
[5]) Vgl. ten Brink, Litg. II, 264 f.

scheint, bald wieder durch ein stärkeres Hervortreten seines Gefühls schwankend wird und in Klagen ausbricht.

Isaaks kindliche Reden und Bitten bringen immer wieder neue Motive und neue retardierende Momente in den Fluß der Handlung. Bald sucht er seinen Vater zu trösten:

For be I onys ded and fro 3ow goo,
I schall be sone out of 3owre mynd.[1])

bald bittet er ihn wieder, nach seinem Tode für ihn zu beten:

— wan I am ded, than prey for me.[2])

Einerseits bittet er seinen Vater dringend, seine Mutter nichts von seinem Tode erfahren zu lassen:

But, good fader, tell 3e my moder no thyng,
Sey þat I am in a-nother cuntre dwellyng;[3])

oder in demselben Sinne an einer andern Stelle:

But, fader, I prey 3ow euer more,
Tell 3e my moder no dell;[4])

während er anderseits wieder dem Vater Grüße an die Mutter aufträgt:

And grete wyll my moder in erthe.[5])

Bald drängt Isaak den Vater zur Ausführung der Tat, so wenn er ihn bittet:

Fader, syn yt may be noo other wysse,
Let yt passe ouer as wyll as I,[6])

oder: — make an end as sone as 3e may,
And tery not to longe,[7])

oder: Now, truly, fader, all thys teryng
Yt doth my hart but harme;
I prey 3ow, fader, make an enddyng;[8])

---

[1]) (ed. Waterhouse) v. 201 f.
[2]) Ebd. v. 204.
[3]) Ebd. v. 105 f.
[4]) Ebd. v. 255 f.
[5]) Ebd. v. 220.
[6]) Ebd. v. 210 f.
[7]) Ebd. v. 231 f.
[8]) Ebd. v. 239 ff.

bald trägt er ihm allerhand kindliche Bitten vor, die das Herz Abrahams rühren und dadurch wieder die Ausführung des Opfers verzögern:

But, fader, or I goo onto my deth,
I prey 3ow blysse me with 3owr hand.[1])

oder: Tell 3e my moder no dell;
Yffe sche wost yt, sche wold wepe full sore,
For i-wysse, fader, sche lovyt me full wyll;
Goddes blyssyng mot sche haue.[2])

„Jedes von Isaaks Worten wühlt Abrahams Brust im Innersten auf, entfesselt einen neuen Sturm der Gefühle." Die Wirkung der einzelnen kindlichen Reden Isaaks hat der Dichter mit verhältnismäßig hochentwickeltem psychologischen Verständnis dargestellt. Die innigen Bitten Isaaks um den väterlichen Segen und weiterhin um Verzeihung aller kleinen Vergehen rufen eine gewisse Erleichterung und Ablenkung von der grausigen Tat hervor; in Abraham scheint für einen Augenblick das freudige Bewußtsein zu überwiegen, daß er dem geliebten Kinde eine Wohltat erweisen darf. So kommt er Isaaks Bitte um den väterlichen Segen:

But fadyr, or I goo onto my deth,
I prey 3ow blysse me with 3owr hand.[3])

nach mit den Worten:

Now, Ysaac, with all my breth,
My blyssyng I 3eve þe upon thys lond,
And Godes also ther-to, i-wys.
Ysaac, Ysaac, sone, up thow stond,
Thy fayer swete mowthe þat I may kys,[4])

und so erwidert er Isaaks Bitte um Verzeihung alles dessen, womit er seinen Vater etwa gekränkt haben könnte, indem er ihm versichert:

A! dere chyld, lefe of thy monys;

---

[1]) (ed. Waterhouse) v. 212 f.
[2]) Ebd. v. 256 ff.
[3]) Ebd. v. 212 f.
[4]) Ebd. v. 214 ff.

In all thy lyffe thow grevyd me neuer onys.
Now blyssyd be thow, body and bonys,
That euer thow were bred and born!
Thow hast be to me, chyld, full good.[1])

Auf der andern Seite rufen die rührenden Worte, mit denen Isaak der abwesenden Mutter gedenkt, immer erneute Ausbrüche schmerzlichen Gefühls in der Brust des unglücklichen Vaters hervor. So ruft Abraham bei der ersten Erwähnung der Mutter aus:

A! Ysaac, Ysaac, blyssyd mot þow be!
My hart begynnys stronly to rysse,
To see the blood off thy blyssyd body;[2])

dann als ihm Isaak einen Gruß an die Mutter aufträgt:

Sone, thy wordes make me to weep full sore;
Now, my dere son Ysaac, speke no more,[3])

und endlich, nachdem Isaak noch einmal der Schmerzen der Mutter gedacht und ihr ein letztes Lebewohl zugerufen hat:

A! Ysaac, Ysaac! son, þou makyst me to gret,
And with thy wordes thow dystempurst me.[4])

Nachdem Abraham auf Isaaks Bitte, ihm alle seine Fehltritte zu verzeihen, seinem Kinde versichert hat, daß es ihn nie gekränkt habe, und Isaak seinen Vater noch einmal gebeten hat, durch Klagen den Trennungsschmerz nicht noch zu vergrößern, tritt eine gewisse Ruhe ein: Abraham sagt seinem Sohne Lebewohl und scheint sich resigniert in sein Geschick zu fügen:

To don thys dede I am full sory,
But, Lord, Thyn hest I wyll not withstond.[5])

Als aber Isaak ein letztes Gebet spricht:

A! Fader of Heuyn, to The I crye,
Lord reseyve me into Thy hand[6])

---

[1]) (ed. Waterhouse) v. 269 ff.
[2]) Ebd. v. 207 f.
[3]) Ebd. v. 224 f.
[4]) Ebd. v. 262 f.
[5]) Ebd. v. 293 f.
[6]) Ebd. v. 295 f.

und dann ruhig liegend den tödlichen Streich erwartet, da bricht der Schmerz des Vaters mit aller Macht hervor, und der tragische Konflikt wird noch einmal in seiner ganzen Wucht fühlbar:

A! Lord, my hart reysyth The ageyn,
I may not fyndygth in my harte to smygth;
My hart wyll not now thertoo,
3yt fayn I woold warke my Lordes wyll;
But thys 3owng innosent lygth so styll,
I may not fyndygth in my hart hym to kyll.
O! Fader of Heuyn! what schall I do?[1])

So scheint es für einen Augenblick, als sei der Ausgang jenes inneren Kampfes des Helden in Frage gestellt. Vielleicht dürfen wir in diesem Zuge den Ansatz zu einem Moment der letzten Spannung erblicken, indem infolge der vollkommenen Unentschlossenheit Abrahams noch einmal eine „entfernte Möglichkeit glücklicher Lösung“[2]) auftaucht.

Vergleichen wir die Opferszenen der übrigen Versionen mit derjenigen von Br, so vermissen wir bei jenen mehr oder weniger jene Naivität und Zartheit der kindlichen Züge, die hier durch ihre Kontrastwirkung den Charakter und die tragische Situation des Helden so scharf hervortreten lassen und beleuchten.

Sehen wir von Ch ab, dem in dieser Szene die Selbständigkeit fehlt, so ist D nächst Br vom dramatischen Standpunkte aus am höchsten zu bewerten. Auch dieser Version eignet der kindliche Gedanke an die Mutter, die sogar als redende Person in das Spiel eingeführt ist.[3]) Im letzten Teil der Szene, kurz vor dem Opfer, verdient ein formaler Zug besondere Beachtung. Brotanek hat die interessante Beobachtung gemacht, daß „unmittelbar vor der Katastrophe eine kunstvolle Steigerung erzielt wird durch eine zwölfzeilige Schweifreimstrophe“.[4]) Es hat also hier unser Dichter, dem gerade in bezug auf seine metrischen Fertigkeiten „ein gewisser Kunstverstand nicht abzusprechen“

[1]) (ed. Waterhouse) v. 299 ff.

[2]) Freytag, Technik 119.

[3]) Nur in dieser Version tritt Sara persönlich auf; vgl. Brotanek, Anglia 21, 34.

[4]) Anglia 21, 39.

ist, versucht, mit verstechnischen Mitteln eine bestimmte dramatische Wirkung zu erreichen.[1])

In Y verhindert die allzu große Länge der einzelnen Reden von Vater und Sohn eine reichere dramatische Bewegung, und die Wechselwirkung von Rede und Gegenrede tritt nicht recht scharf hervor. Die Einzelreden kommen in Gefahr, als Monologe aufgefaßt zu werden: die ganze Szene von 188 bis 300 zeigt nur zwölfmaligen Wechsel in der Rede zwischen Abraham und Isaak. Die Größe des tragischen Kampfes wird zwar vom Dichter vollkommen erfaßt; der Kampf selbst zeigt aber wenig Leidenschaftlichkeit und Bewegung.

---

[1]) Da über diese Frage bisher genauere Untersuchungen und Zusammenstellungen fehlen, sei es mir gestattet, an dieser Stelle einige weitere Beispiele aus anderen Misterien anzuführen, in denen in ähnlicher Weise mit Mitteln der Metrik dramatische Wirkungen — meist Spannung und Steigerung — zu erzielen versucht werden.

Im XIII. York Play (Josephs Trouble about Mary) kehrt Joseph nach längerer Abwesenheit nach Hause zurück, und er entdeckt mit Entsetzen, daß Maria während seines Fernseins schwanger geworden ist. Er beteuert wiederholt, daß er keinen Verkehr mit ihr gehabt habe, und fragt sie immer wieder, wer „der Vater ihres Kindes sei". Fünfmal richtet er die Anfrage an sie, und wenn in dieser wiederholten Fragestellung an sich schon eine Steigerung liegt, so wird diese zweifellos noch stärker dadurch, daß die Frage Josephs immer auf den Anfang einer neuen Strophe gelegt ist. (In der Ausgabe von L. T. Smith p. 107 f., Strophe 17, 18, 19, 20, 21).

Im XVII. York Play (The Coming of the three kings to Herod; the Adoration) wird Herodes zunächst die Mitteilung gemacht, daß drei Könige im Begriff sind, zu ihm zu kommen, und diese berichten ihm dann nach ihrer Ankunft, daß sie durch das Erscheinen eines Sternes von einem „Neugeborenen" Kunde erhalten haben und daß dieser „Neugeborene" „König der Juden und von Judäa" werden soll. Diese einzelnen Nachrichten steigern die Erregung des Herodes immer mehr, und das allmähliche Anwachsen seiner Wut wird dadurch noch deutlicher hervorgehoben, daß die erste Antwort des Königs auf eine neue Mitteilung immer in der ersten Zeile einer neuen Strophe liegt (Ausgabe von L. T. Smith p. 129 f., Strophe 8, 10, 11).

Im I. York Play (The Creation, and the Fall of Lucifer) wird in dem Urteil, das Deus über die gefallenen Engel ausspricht, eine Spannung bezw. Steigerung dadurch hervorgerufen, daß derselbe Reim unmittelbar nacheinander öfter wiederholt wird. Während sämtliche übrigen 19 Strophen des Spiels nach dem Schema a b a b c d d c gebaut sind, zeigt die Strophe, die die Urteilsverkündigung enthält die Reimstellung a b a b b b b b.

Mit wirksamen Mitteln hat der Dichter von T in unserer Szene seinen Helden charakterisiert. In „kurzen abgebrochenen Reden“ antwortet Abraham auf die ebenso kurzen ängstlichen Fragen Isaaks; die beiderseitige Angst und die Verzweiflung des unglücklichen Vaters können kaum erschütternder zum Ausdruck gebracht werden. Nur das Notwendigste wird ausgesprochen, und jegliches Gefühl scheint gewaltsam zurückgedrängt.[1]) Gleich der Anfang der Szene zeigt die charakteristische Färbung:

Abraham: Isaac!
Isaak: Sir?
Abraham: Com heder, bid I;
Thou shal be dede what so euer betide.
Isaak: A, fader, mercy! mercy!
Abraham: That I say may not be denyde;
Take thi dede therfor mekely.
Isaak: A, good sir, abide;
ffader!
Abraham: what son?[2])

Noch bezeichnender ist eine andere Stelle aus dem weiteren Verlauf der Szene:

Isaak: ffader!
Abraham: what, son?
Isaak: think on thi get!
what haue I done?
Abraham: Truly, none ill.
Isaak: And shall be slayn?
Abraham: so haue I het.
Isaak: sir, what may help?
Abraham: certis, no skill.
Isaak: I ask mercy.
Abraham: That may not let.[3])

In dieser Form zieht sich der Dialog durch etwa vierzig Verse

---

[1]) Vgl. ten Brink, Litg. II, 268; Ebert, Jahrbuch 1, 79.
[2]) Towneley Plays, Spiel IV, v. 177 ff.
[3]) Ebd. 188 ff.

hin. Nur einmal macht sich des Vaters gequältes Gefühl in einem verzweifelten Aufschrei Luft:

A, lord, that I schuld abide this day![1])

nachdem Isaak ihn vorher um Verzeihung gebeten und ihn in kindlicher Unschuld gefragt hat:

when I am ded and closed in clay,
who shall then be youre son?[2])

Erst gegen den Schluß der Szene wird uns „ein tieferer Einblick in das Herz des Vaters gegönnt". Abraham kann einem Gefühlsausbruche nicht mehr aus dem Wege gehen, als ihn Isaak ein letztes Mal im Namen der Mutter bittet:

let now be seyn.
ffor my moder luf.[3])

Verzweifelt ruft der Vater aus:

let be, let be!
It will not help that thou wold meyn.[4])

Um aber Isaak gegenüber seinen Schmerz zu verbergen, wendet er sich weg, indem er vorgibt:

I mys a lytyll thyng, I weyn,[5])

und schüttet dann dem Zuschauer gegenüber sein gequältes Herz aus:

He spekis so rufully to me
That water shotis in both myn eeyn,[6])

und auch er gedenkt der abwesenden Mutter:

What shal I to his moder say?
ffor "where is he", tyte will she spyr.[7])

Vor der Katastrophe wird in T der Ablauf der Handlung durch einen sehr undramatischen Zug unterbrochen: Gott gibt seinem Engel den Auftrag, sein Gebot bei Abraham zu widerrufen; der

[1]) Towneley Plays, Spiel IV, v. 195.
[2]) Ebd. v. 193 f.
[3]) Ebd. v. 211.
[4]) Ebd. v. 211/12.
[5]) Ebd. v. 214.
[6]) Ebd. v. 215 f.
[7]) Ebd. v. 225 f.

Engel antwortet in einer ganzen Strophe, daß er dies tun werde. Weiterhin folgt dann der Entschluß Abrahams, Isaak zu töten, und wenn wir den Engel jetzt den schon bekannten Befehl dem Abraham überbringen sehen, so dürfte damit viel von dessen befreiender Wirkung verloren gehen.

Kurz und farblos ist die Szene in Co dargestellt; es fehlen hier die kleinen Züge und Motive, die die anderen Versionen z. T. recht wirksam beleben; so wird der Mutter keine Erwähnung getan, und auch die kindlichen Bitten Isaaks um den väterlichen Segen und um Verzeihung aller Fehltritte werden nicht ausgesprochen.[1])

Sehr bezeichnende Momente für die Auffassungs- und Darstellungsart der verschiedenen Misteriendichter liefert eine vergleichende Betrachtung der Schlußszene der einzelnen Spiele, d. h. desjenigen Teils, der mit dem Eingreifen des Engels beginnt. Der Umschwung der Stimmung in Abraham von der ungeheuren Verzweiflung zu namenloser Freude wird von den meisten Misterienverfassern mit wenig frischer Natürlichkeit und Lebendigkeit dargestellt.

In Ch[2]) kann von einem Umschwung überhaupt nicht die Rede sein. Zwei Engel treten zu Abraham, der erste hindert ihn an der Ausführung des Opfers, der zweite überbringt ihm ein Lamm, das er an Isaaks Stelle opfern soll. Wie Abraham sich vorher ohne Widerrede zur Ausführung des grausamen göttlichen Befehls bereit erklärt hat, so nimmt auch jetzt wieder die Aufforderung des Engels, den Widder zu opfern, seine gesamte Aufmerksamkeit in Anspruch:

Ah! lord of heaven and king of blise,
thy bydding I shall doe, I wis.
Sacrifice here to me sent is
and all, Lord, throughe thy grace.

A horned wedder here I se,
among the breeres tyed is he,

---

[1]) Vgl. L. T. Smith, Anglia 7, 319.

[2]) Die Brome-Version, die der ganzen Opferszene als Vorlage diente, wird von der Katastrophe ab nicht mehr als Quelle benutzt.

to the offred it shall be
anone right in this place.[1])

Dies sind die letzten Worte Abrahams in unserem Spiel; Isaaks wird überhaupt nicht mehr gedacht. Wenn wir diese Darstellungsart mit der des ersten Teils unseres Spiels[2]) vergleichen, so tritt die Übereinstimmung klar zutage, und es kann nicht zweifelhaft sein, daß der Anfang der Abraham-Isaak-Szene bis Vers 236 und der Schluß von der Katastrophe ab derselben ältesten Redaktion[3]) angehören und von dem Überarbeiter, der an der Hand der Brome-Version die vorliegende Fassung von Ch herstellte, in der Hauptsache unverändert übernommen wurden. Damit wurden zwei in ihrer Auffassung und Darstellung grundverschiedene Bestandteile wie die primitive Redaktion von Ch und die ältere — nicht erhaltene — Redaktion von Br, die, wie wir oben feststellen konnten, bereits die künstlerischen Vorzüge der erhaltenen Br-Fassung im wesentlichen aufweist,[4]) ohne weiteres in einem Spiel vereinigt. Daß aber dadurch die Einheit von Handlung und Charakterzeichnung vollständig verloren gehen mußte, scheint dem Bearbeiter unseres Ch-Spiels nicht zum Bewußtsein gekommen zu sein.

Nur wenig mehr als Ch bietet auch Co in der Schlußszene unseres Spiels. Eine kleine Spur von Freude und Dankbarkeit versucht der Verfasser wenigstens zum Ausdruck zu bringen in den Worten Abrahams:

I thank my God in hevyn above,
And hym honowre for this grett grace!
— — — — — — — — — —
My childys lyff is my solace,
I thank myn God evyr for his lyff.[5])

Einen gewissen Fortschritt gegenüber Ch und Co bedeutet die Darstellung von Y, dessen Verfasser für den so natürlichen Umschwung in der ganzen Situation wenigstens ein bescheidenes

[1]) Chester Plays (Deimling), Spiel IV, v. 437 ff.
[2]) Vgl. oben S. 94 f.
[3]) Vgl. oben S. 95.
[4]) Vgl. oben S. 89.
[5]) Ludus Coventriae S. 55.

psychologisches Verständnis beweist, wenn auch die Frische und Lebendigkeit des Ausdrucks zu vermissen ist:

I lowe þat lord with herte entier,
That of his luffe þis lane me lente,
To saffe my sone, my darlyng dere,
And sente þis schepe to þis entente.
— — — — — — — — — — —
My sone, be gladde and make goode cheere,
God has till us goode comforte sente;
He will noght þou be dede.[1])

Daß in Y in derartigen Fällen wie dem vorliegenden, wenn auch der Charakter der Situation von dem Dichter vollkommen erfaßt wird, doch meist die entsprechende Frische und Lebendigkeit des Ausdrucks fehlt, erklärt sich daher, daß selbst in den Äußerungen der natürlichsten Gefühle der Verfasser von Y eine gewisse „biblische Strenge und Härte“[2]) allzusehr hervortreten läßt. Außerdem aber verhindert auch der allzu reichliche und steife Gebrauch der Alliteration eine flüssige und natürliche Redeweise.

Eigenartig berührt es, wenn auf dem Heimweg von der Opferstätte Abraham mit seinem Sohne über die Heirat der Rebekka verhandelt:

Nowe sone, sen we þus wele hase spede,
That god has graunted me thy liffe,
It is my wille þat þou be wedde.[3])

Wenn auch der eigentliche Umschwung in der Situation in T der rechten Frische und Spontaneität mangelt, so verdienen doch hier einige kleine Züge unsere Beachtung, mit denen der Dichter seinen Helden ausgestattet hat, und die uns beweisen, daß der Verfasser von T stets mehr als die übrigen Misteriendichter geneigt ist, selbst seine Hauptpersonen ihres biblischen Charakters mehr oder weniger zu entkleiden. Als ihn der Engel an der Ausführung des Opfers hindern will, da zweifelt Abraham

[1]) York Plays, Spiel X, v. 309 ff.
[2]) Vgl. Gayley, Plays of our Forefathers 199.
[3]) York Plays, Spiel X, v. 357 f.

zunächst an der Wahrheit der Worte des göttlichen Boten und fragt erst:

Say, who bad so? any bot thou?[1])

Der Engel versichert ihm:

Yei, god; & sendis this beest . . .[2])

Abraham ist jedoch noch immer nicht überzeugt:

I speke with god latter, I trow,
And doyng he me commaund.[3])

Erst nachdem ihm der Engel näher auseinandergesetzt:

He has persauyd thy mekenes
And thi god will also, I wis;
he will thou do thi son no distres,[4])

und nochmals hinzugefügt hat, daß es in der Tat so sei, „wie er gesagt", da dankt Abraham Gott, aber — und dieser Zug ist sehr bezeichnend für den Verfasser von T — er bedauert:

To speke with the haue I no space,
with my dere son till I haue spokyn.[5])

Erst will er Isaak die freudige Nachricht mitteilen; auch dieser vermag zunächst sein Glück nicht zu fassen, und Abraham muß ihn erst wiederholt beruhigen.

Auch der Verfasser von D, dessen Kunst sonst am nächsten an die des Br-Dichters heranreicht, wird dieser Szene nicht ganz gerecht. Abraham reflektiert allzuviel, nachdem der Engel den göttlichen Befehl widerrufen hat. Er dankt Gott mit wenigen Worten für das Leben seines Sohnes:

— lord, I thank þe þat Isaac is not killed,[6])

und fährt dann fort:

Now, lord, I know wele þou dydest but asay.
What I wold sey þerto, ouþer ye or nay
þou knowest myne hert now, & so þou didest afore;
Haddest not sent þyn aungil, Isaac had died þis day.[7])

---

[1]) Towneley Plays, Spiel IV, v. 261.
[2]) Ebd. v. 262.
[3]) Ebd. v. 263 f.
[4]) Ebd. v. 265 ff.
[5]) Ebd. v. 273 f.; vgl. Koch, Shakespeare 212.
[6]) (ed. Waterhouse) v. 275.
[7]) Ebd. v. 276 ff.

Dann erst wendet er sich an Isaak:

Gawe, son, do on þi cloþes blyve,
& let not þi moder wete of þis stryve,
I pray þe, son, hertly.[1])

Auch später, als Vater und Sohn nach Hause zu Sara kommen und Abraham ihr von den Schrecken der Fahrt berichtet, da spricht aus seinen Worten weniger die Freude über die glückliche Rettung Isaaks als darüber, daß es ihm gelungen ist, das harte Gebot Gottes zu erfüllen. Erst in seinem Schlußgebet gedenkt er Isaaks noch einmal und dankt Gott:

þat my childe is not kylled.[2])

Zu wirklich natürlichem Ausdruck hat nur der Brome-Dichter die Freude des Vaters über die Rettung Isaaks gebracht. In der Br-Version spricht Abraham nicht Gott gegenüber sein namenloses Glück aus, die Charakterisierung liegt vielmehr hier zum großen Teil in der Situation. Nur wenige Worte des Dankes richtet Abraham zunächst an Gott:

A! Lord, I thanke The of Thy gret grace,
Now am I yeyed on dyvers wysse;[3])

um dann mit einem freudigen Ausruf zu seinem Kinde zu eilen:

Arysse up, Ysaac, my dere sunne, arysse,
Arysse up, swete chyld, and cum to me.[4])

Isaak versteht die Änderung in seiner Lage zunächst noch gar nicht und wendet sich an seinen Vater:

A! mercy, fader, wy smygth ȝe nowt?
A! smygth on, fader, onys with ȝowr knyffe.[5])

Abraham muß ihm erst sein Glück erklären:

— owre Lord of Hevyn hath grant þi lyffe,
Be hys angell now,
That þou schalt not dey þis day — —[6])

---

[1]) (ed. Waterhouse) v. 283 ff.
[2]) Ebd. v. 365.
[3]) Ebd. v. 333 f.
[4]) Ebd. v. 335 f.
[5]) Ebd. v. 337 f.
[6]) Ebd. v. 340 ff.

Vor Freude, aber noch immer zweifelnd, ruft Isaak aus:

A! fader, full glad than wer I,
I-wys, fader, I sey, i-wys!
Yf thys tale wer trew.[1])

Abraham schließt seinen Sohn vor Rührung in die Arme:

An hundred tymys, my son fayer of hew,
For joy þi mowt now wyll I kys.[2])

Eine bedeutende stoffliche Erweiterung zeigt gegenüber allen anderen englischen Kollektivmisterien das die Opferung Isaaks behandelnde Spiel der Chester Plays insofern, als es auch das Opfer Melchisedeks und die Einsetzung der Beschneidung dramatisiert. Diese Ausnahmestellung unter den englischen Kollektiven und die Tatsache, daß sich die genannten Szenen in ähnlicher Fassung auch im französichen „Viel Testament" finden, ist für Ungemach ein Beweis für die Annahme, daß das französische Misterium hier als Vorlage gedient habe.[3])

Auf Isaaks Opferung folgen in den Towneley Plays zwei alttestamentliche Fragmente, von denen das erste, vom Herausgeber Pollard „Isaak" überschrieben, vorführt, wie Jakob seinen Bruder Esau um das Erstgeburtsrecht betrügt; das zweite, das schon in der Hs. den Titel „iacob" führt, enthält Jakobs Flucht nach Mesopotamien, seine Rückkehr und seine Begegnung und Versöhnung mit seinem Bruder. Die „kurze sprunghafte Art der Darstellung und die einfache Versbehandlung (paarweis gereimte Kurzzeilen)"[4]) heben die beiden Bruchstücke deutlich von ihrer Umgebung ab und sprechen dafür, daß wir in ihnen die ältesten Bestandteile des Zyklus vor uns haben. ten Brinks Hypothese, daß einmal die beiden Fragmente Reste eines Spieles sind, und weiterhin, daß dieses Spiel schon vor der Entstehung des Towneley-Zyklus verfaßt und selbständig als Einzel-

[1]) (ed. Waterhouse) v. 343 ff.
[2]) Ebd. 346 f.
[3]) Vgl. jedoch oben S. 88 f.
[4]) Creizenach, Gesch. d. n. Dr. 1, 160.
[5]) Vgl. Bunzen, Zur Kritik der Wakefielder Misterien 17; Pollard, Towneley Plays XXV.

spiel aufgeführt wurde, fand wenig Zustimmung,[5]) da sie einer ausreichenden Begründung ermangelt. Allerdings gestattet das vorhandene Beweismaterial auch nicht, sie ohne weiteres abzulehnen.

7. Pharao.

Die Geschichte vom Auszuge der Kinder Israel aus Ägypten wird nur in den York Plays und in den Towneley Plays behandelt, und zwar ist das VIII. Towneley Play nichts als "a corrupted and edited Version of the York Play of the Hoseers" und zeigt gegenüber seiner Vorlage nur unbedeutende Änderungen und drei Interpolationen von je vier Versen.[1])

In diesem Stück begegnet zum ersten Male der in der Misterienliteratur so wichtige Typus des „miles gloriosus“ [2]) in der Gestalt Pharaos. Er eröffnet als Hauptperson das Stück mit einer bramarbasierenden Selbstvorstellung und -charakterisierung. Zugleich erfüllt er auch die gewöhnliche Aufgabe des „miles gloriosus“: unter schrecklichen Drohungen fordert er die Zuschauer auf, sich ruhig zu verhalten. Die Charakterisierung des Königs wird ergänzt und vervollständigt durch eine seiner würdige Umgebung, zwei „Consoles“, die ihrem Herrn mit prahlerischen Worten versprechen, seine grausamen Befehle auszuführen, und die allen denen mit Verderben drohen, die seinen Willen zu verletzen wagen.

Was den Verlauf der Handlung und sein Verhältnis zur biblischen Quelle betrifft, so verdient ein Zug besondere Beachtung: Während „die ersten neun Plagen, die von dem Gefolge des Königs berichtet werden, genau mit den Exodus VII—X angeführten übereinstimmen“, tritt für die zehnte, die Erwürgung der Erstgeburt, hier eine „grete pestelence“ ein.[3]) M. E. läßt sich diese auffällige Abweichung von der biblischen Quelle, wofür sich sonst kein Grund beibringen läßt, nur so

[1]) Vgl. Herttrich, Studien zu den York Plays 6.

[2]) Über die Entwicklung dieses Typus im englischen Drama vgl. die Untersuchung von Graf.

[3]) Kamann a. a. O. 8; vgl. L. T. Smith, York Plays p. 88, Randbemerkung.

erklären, daß dem Verfasser des Stückes die Schrecken der 1349 in England wütenden Pest noch lebhaft vor Augen standen. Somit erhalten wir ein wichtiges Moment für die Datierung unseres Spiels. Wenn wir weiter in Betracht ziehen, daß das Stück zu den ältesten Bestandteilen der York Plays, zu dem von Davidson rekonstruierten "Parent cycle", gehört,[1]) so gewinnen wir in dem Jahre 1349 zugleich einen terminus a quo für die Entstehung des Yorker Zyklus[2]) überhaupt.

---

[1]) Auch C. M. Gayley rechnet das Stück "to the formation stage of the cycle" (Plays of our Forefathers 153).

[2]) L. T. Smith äußert sich folgendermaßen über die Entstehungszeit des Zyklus (York Plays XLV f.): Although the date of composition of the York Plays is not known, it may, I believe, safely be set as far back as 1340 or 1350 . . . Als Gründe für diese Datierung führt die Herausgeberin an:

1. references to them [sc. the Plays] in 1378 and 1394, in the latter as "of old time".
2. the style of language and the metre in which they are written.

III. Absicht und Wirkung der Misterien.

Am Schluß unserer Ausführungen versuchen wir, uns an der Hand von einigen zeitgenössischen Aufzeichnungen zu vergegenwärtigen, welche Wirkung die englischen Misteriendichter mit den im vorhergehenden behandelten Werken in den verschiedenen Perioden der englischen geistlichen Spiele beabsichtigten, und welcher Art die wichtigsten Eindrücke waren, die ihre Stücke bei der Aufführung tatsächlich auf die Zuschauer hervorriefen. In der ganzen Entstehungsgeschichte der Misterien ist es begründet, daß der Endzweck der Aufführung zunächst auf religiöse Erbauung und Belehrung[1]) der Gemeinde gerichtet war. Diese Absicht wird bereits in einer in die zweite Hälfte des zehnten Jahrhunderts gehörigen Aufzeichnung hervorgehoben, die aus dem Kreise St. Æthelwolds von Winchester stammt, und deren Wert vor allem in einer ausführlichen und genauen Beschreibung der technischen Seite der Oster- bezw. Karfreitagsfeier beruht. An der uns hier interessierenden Stelle heißt es dort:

> Nam quia ea die depositionem corporis salvatoris nostri celebramus usum quorundam religiosorum imitabilem ad fidem indocti vulgi ac neofitorum corroborandum equiparando sequi si ita cui visum fuerit vel sibi taliter placuerit hoc modo decrevimus.[2])

Solange die Aufführungen in der Kirche, und zwar im Rahmen des Gottesdienstes stattfanden, d. h. liturgischen Charakters waren, sah der Zuschauer in ihnen einen organischen Bestand-

---

[1]) Vgl. Creizenach, Gesch. d. n. Dr. 1, 87; Cambridge History of Eng. Lit. V, 37.

[2]) Aus der "Concordia regularis" (De consuetudine monachorum), öfter abgedruckt, so von Logeman, Anglia 13, 365, danach bei Chambers II, 307 ff., wonach hier zitiert wird.

teil der gottesdienstlichen Handlung, der sich auch in seiner Wirkung nicht wesentlich von irgendeinem andern Teile derselben unterschied. Sobald aber die Aufführungen vom Gottesdienst abgetrennt wurden — mochten sie zunächst auch noch weiter in der Kirche stattfinden — wurde bereits der erste, wenn auch vielleicht für den Anfang noch kaum merkbare Anlaß zu einer gewissen Vernachlässigung des rein religiösen Elementes gegeben. Im gleichen Sinne wirkten dann im weiteren Verlaufe der Entwicklung der allmähliche teilweise und schließlich vollständige Ersatz des Lateinischen, der Sprache der liturgischen Spiele, durch die Landessprache, die Teilnahme von Laien an den Aufführungen, deren Personal ursprünglich nur aus Priestern bestanden hatte, und die Verlegung der Aufführungen aus der Kirche hinaus auf den Kirchhof oder einen andern freien Platz. Auch dadurch, daß die Spiele nicht mehr an dem kirchlichen Festtage, für den sie geschrieben, aufgeführt wurden, sondern an einem beliebigen andern Tage, wurde „der Zusammenhang mit dem Gottesdienst noch mehr gelockert und dazu beigetragen, daß selbst bei Passionsvorstellungen in die Feststimmung der Zuschauermenge ein weltliches Element sich einmischte“.[1]) Neben die religiöse Erbauung und Belehrung, die für die Gesamtwirkung der Misterien noch lange Zeit ausschlaggebend geblieben sein dürfte, trat die Belustigung, der ästhetische Genuß, und die wechselseitige Beeinflussung von Zuschauer, Darsteller und Misteriendichter führte zu einer immer stärkeren Betonung dieses neuen Faktors. Wenn schon im Prolog des Ludus Coventriae, der nächst den Chester Plays den religiös-erbaulichen Charakter am meisten gewahrt hat, auf die belustigende Seite der Aufführung hingewiesen wird:

we purpose us pertly stylle in this prese,
The pepyl to plese with pleys ful glad,[2])

dann werden wir von den York und Towneley Plays, „die Gebete und erbauliche Ermahnungen nicht kennen“, um so mehr annehmen dürfen, daß sie in der uns überlieferten Form „schon

[1]) Creizenach, Gesch. d. n. Dr. 1, 175.
[2]) Prolog zum Lud. Cov. v. 5 f.

zum größten Teil der Unterhaltung, ja Belustigung der Zuschauer dienen sollten".[1])

Manches interessante Licht wirft auf die englischen Misterien der aus wiclifschen Kreisen hervorgegangene "Tretise of miraclis pleyinge",[2]) „die wichtigste aller Schriften, die sich auf das englische Drama dieser Zeit beziehen",[3]) und die kurz nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts anzusetzen sein dürfte.[4]) Wenn auch nicht vergessen werden darf, daß der Verfasser dem geistlichen Stande angehörte, so werden wir doch seinen Auseinandersetzungen und Begründungen einen gewissen objektiven Wert zuerkennen müssen, da er durchaus nicht etwa in voreingenommenem puritanischen Fanatismus ohne weiteres ablehnend urteilt, sondern mit „maßvollem Ernste" den Gründen derer begegnet, die für die Misterienaufführungen eintreten. Wenn der Verfasser des „Tretise" diesen den Vorwurf macht:

> "Also to gederen men togidere to bien the derre ther vetailis, and to stiren men to glotonye, and to pride and boost, thei pleyn thes myraclis, and also to han wherof to spenden on these myraclis, and to holde felawshipe of glotenye and lecherie in sich dayes of miraclis pleyinge, thei bisien hem beforn to more gredily bygilen ther neȝbors, in byinge and in sellyng",[5])

so können wir aus den einzelnen Andeutungen entnehmen, daß um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts das religiös-erbauliche Element bei den Misterienaufführungen bereits beträchtlich weit zurückgedrängt wurde hinter materielle Rücksichten und weltliche Gedanken, und daß die Aufführungen schon recht deutlich den „Charakter glänzender Volksfeste" angenommen hatten, zu

---

[1]) Hohlfed, Anglia 11, 239. Bei allen diesen Ausführungen ist allerdings immer zu berücksichtigen, daß für den mittelalterlichen Menschen religiöses Leben und Alltagsleben sich gegenseitig nicht in dem Maße ausschlossen, wie wir vom Standpunkte der Gegenwart anzunehmen geneigt sind (vgl. Juleville 1, 276 f.).

[2]) Abgedruckt bei Mätzner, Altengl. Sprachproben I, 2, 244 ff.

[3]) Symmes, Les débuts de la critique dramatique p. 9.

[4]) Vgl. Mätzner a. a. O. 223.

[5]) Mätzner a. a. O. 239.

denen die Zuschauer von nah und fern am Orte des Spiels zusammenströmten.[1])

Religiös-erbaulichen Wert spricht der Verfasser den Misterien ab, er legt den Aufführungen vielmehr rein weltliche Absichten unter:

> "myraclis pleyinge is of the lustis of the fleysch and myrthe of the body";[2])

und ähnlich äußert er sich an einer andern Stelle:

> "siche myraclis pleyinge is not to the worshipe of God, for thei ben don more to ben seen of the world and to plesyn to the world thenne to ben seen of God or to plesyn to hym . . ."[3])

Weiterhin enthält die „Abhandlung" einige interessante Angaben über die Wirkungen der Misterien auf das Gemüt der Zuschauer, worüber wir sonst im einzelnen kaum irgendwelche Nachrichten besitzen. Wir erfahren von Eindrücken der Art, wie sie die Aufführung des deutschen Zehnjungfrauenspiels auf den Landgrafen Friedrich zu Eisenach machte, der durch die Verurteilung der fünf törichten Jungfrauen zu ewiger Verdammnis trotz der Fürbitte der Jungfrau Maria so ergriffen wurde, „daß man ein tödliches Siechtum, welches ihn wenige Tage darauf befiel, damit in Verbindung brachte".[4]) Um ähnliche Wirkungen handelt es sich, wenn die Verteidiger der Misterienaufführungen hervorheben:

> "ofte sythis by siche myraclis playinge men and wymmen seynge the passioun of Christ and of hise seyntis, ben movyd to compassioun and devocioun, wepinge bittere teris . . ."[5])

oder

> "ofte sythis by siche myraclis pleyinge ben men converted to gode lyvynge, as men and wymmen seying in

---

[1]) Vgl. Creizenach, Gesch. d. n. Dr. 1, 215f.

[2]) Mätzner a. a. O. 228.

[3]) Mätzner a. a. O. 229f.

[4]) Vogt, Pauls Grundr. II, 335; vgl. Heinzel, Beitr. z. Ästh. 4, 348 352; Creizenach, Gesch. d. n. Dr. 1, 125f.

[5]) Mätzner a. a. O. 229.

myraclis pleyinge that the devil by ther aray, by the which thei moven eche on othere to lecherie and to pride, makith hem his servauntis to bringen hemsilf and many othere to helle . . ." [1])

Alle diese Einwände weiß aber unser Verfasser mit Gründen und Beispielen aus der Bibel zu widerlegen. Für ihn sind die Misterienaufführungen nichts als eine Art Götzendienst, der, „wie die Erfahrung beweist", seit seinem Aufkommen nur Unheil über das Land gebracht und keine geringere Strafe im Gefolge gehabt hat als die "pestilence",[2]) die 1348 in Europa wütete und im folgenden Jahre auch England heimsuchte.

---

[1]) Mätzner a. a. O. 229.
[2]) Mätzner a. a. O. 238.

Robert Noske, Borna-Leipzig, Großbetrieb für Dissertationsdruck.

Lebenslauf.

Am 19. März 1886 wurde ich, Berthold Cron, als Sohn des Landwirts Friedrich Wilhelm Cron zu Falken im Landkreise Mühlhausen i. Th. geboren. Ich bin evangelischer Konfession und preußischer Staatsangehöriger. Meine Schulbildung empfing ich in der Volksschule meines Heimatsdorfes, auf der Realschule zu Eschwege und auf der Oberrealschule zu Cassel, wo ich Ostern 1907 das Zeugnis der Reife erhielt. Darauf studierte ich neuere Sprachen, und zwar von Ostern 1907 bis Michaelis 1908 in Marburg, von Michaelis 1908 bis Ostern 1909 in Berlin und von Ostern 1909 bis Ostern 1912 wieder in Marburg. Hier bestand ich am 29. November 1911 das Examen rigorosum und am 4. Mai 1912 die wissenschaftliche Staatsprüfung. Vom 10. Mai 1912 bis 1. April 1913 war ich als Foreign Assistent an der Perse School zu Cambridge tätig. Seit dem 1. April d. J. bin ich dem pädagogischen Seminar an der Oberrealschule mit Reformrealgymnasium i. E. zu Weißenfels zur Ausbildung überwiesen.

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit gab mir Herr Prof. Viëtor, dem ich an dieser Stelle meinen Dank ausspreche.